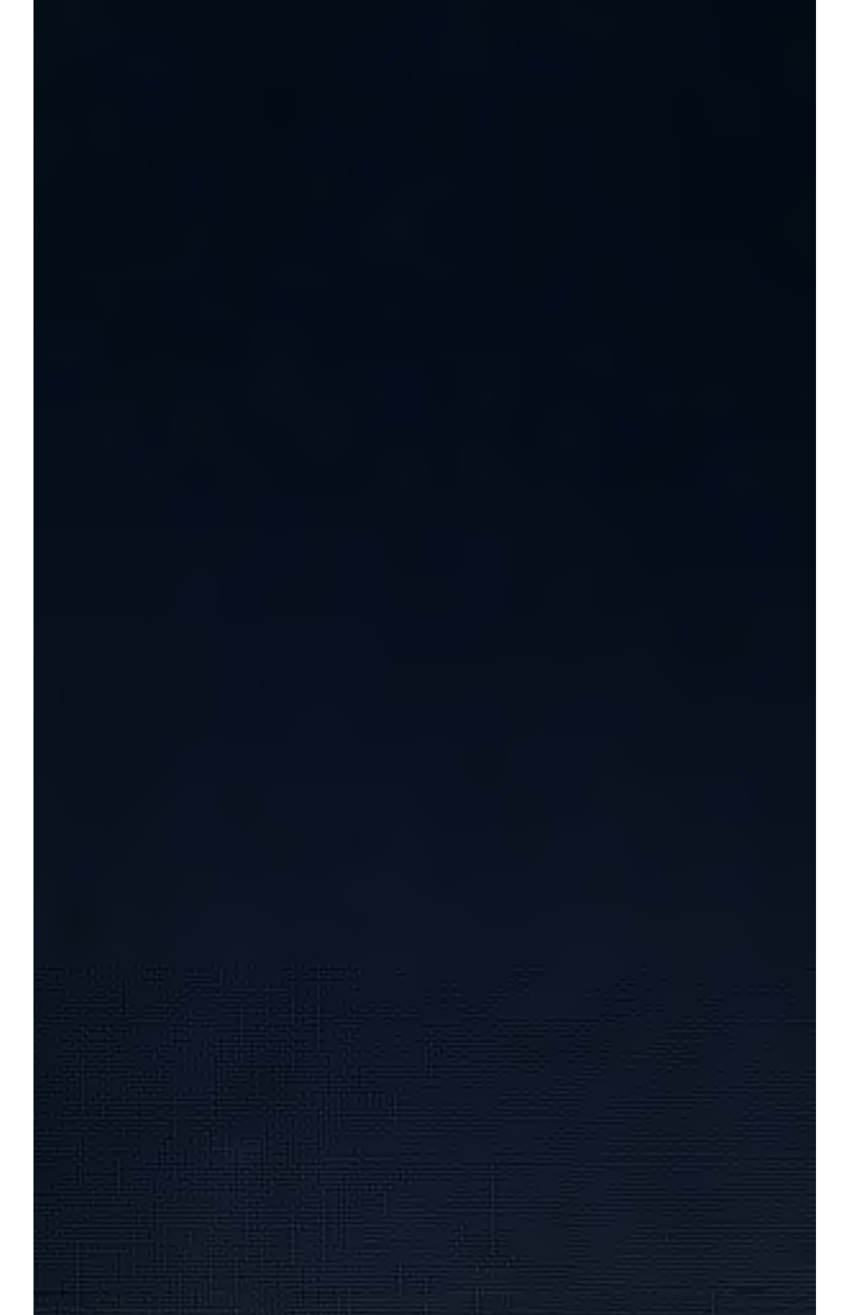



TAYLOR INSTITUTION
DOMI NUS ILLU MINA TIO MEA

EUGÈNE DELACROIX

DOCUMENTS NOUVEAUX

PARIS

IMPRIMERIE DE L. TINTERLIN ET Cie

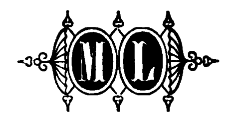
rue Neuve-des-Bons-Enfants, 3

EUGÈNE
DELACROIX

DOCUMENTS NOUVEAUX

PAR

THÉOPHILE SILVESTRE



PARIS

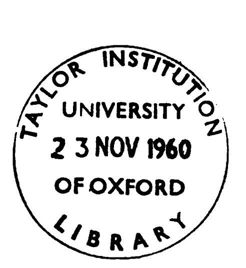
MICHEL LÉVY FRÈRES, LIBRAIRES-ÉDITEURS

RUE VIVIENNE, 2 BIS, ET BOULEVARD DES ITALIENS, 15

A LA LIBRAIRIE NOUVELLE

—

1864



A M. H. LE JOSNE

Mon cher ami,

Prenez ceci pour une carte de visite, puisque Vous aimez les Beaux-Arts comme moi, avec plus de passion encore que de sagesse.

J'ai fait en une semaine ce qui exigeait un an de travail et de soins. Plus tard, si nous vivons, je pourrai Vous offrir une gerbe plus forte et mieux liée des épis glanés dans le champ d'Eugène Delacroix.

Au moment où son œuvre posthume allait être dispersé aux enchères, je me suis hâté d'ajouter quelque chose au chapitre que je publiais, il y a dix ans, sur le génie du peintre et le caractère de l'homme dans l'*Histoire des Artistes vivants.*

Vous trouverez ici, d'abord l'expression d'idées et de sentiments que vous partagez; ensuite deux séries de documents originaux, désormais acquis à la tradition de l'Art français. J'ai tiré la première des *Agenda* de Delacroix vivant et la seconde des *Souvenirs* manuscrits de M. de Planet, son élève.

J'avais surtout à cœur de raconter les derniers jours du grand artiste, mort avec le calme stoïque d'un ancien, loin du monde et des amitiés banales, au milieu de Paris.

Établie à temps, la vérité demeure incontestable : la fantaisie et le mensonge littéraires se trouvent devancés.

Eugène Delacroix est enfin sacré premier peintre de son époque par la foi tardive des *connaisseurs*. Réjouissons-nous, enthousiastes de l'avant-garde !

T. S.

EUGÈNE DELACROIX

DOCUMENTS NOUVEAUX

Paris, lundi, 15 février 1864.

Verrons-nous jamais cette triste égalité où « il n'y aura plus ni héros ni grands hommes? » Le fait est que l'amour du beau et de l'héroïque baisse de jour en jour, et que notre indifférence frise déjà l'abêtissement. Une mascarade fera jaser la presse entière; la promenade du bœuf gras et la mort d'un marchand de crayons agitent tout Paris; mais si une gloire nationale s'éteint comme un soleil, nous voilà tous plus surpris et plus muets qu'un troupeau de moutons dans une éclipse. Après quelques jours de réflexion, nous n'avons pas même su faire à Eugène Delacroix les obsèques royales qu'Anvers, la ville des marchands, fit à Rubens. Un piquet

de gardes nationaux est planté autour du cercueil; quelques pédagogues palmés éternuent sur la tombe un éloge irritant; les cœurs chauds sont réduits au silence... et voilà les funérailles de Patrocle sans Achille, faites à Delacroix, qui a frappé quarante ans l'intelligence et le cœur de son pays.

Tout ce qu'il restait de l'œuvre où brûlent les dernières ardeurs de l'Art français, sera crié après-demain aux enchères de l'hôtel Drouot. Pendant deux semaines encore l'on vendra, chaque après-midi, les innombrables dessins et griffonnements du plus vaillant et du plus noble des artistes.

Ainsi seront dispersées comme des feuilles mortes tant de pages si vivantes; et ceux qui les sentaient le mieux, n'étant pas assez riches pour les acquérir, ne les verront plus.

Heureux Turner, qui comptait assez sur la noblesse et l'enthousiasme de ses compatriotes pour léguer son œuvre à l'Angleterre!

L'exposition des ouvrages d'Eugène Delacroix, — nous le disons avec un profond regret, — devait être beaucoup mieux combinée qu'elle ne l'est pour sa gloire : ni le gros du public ni les connaisseurs ne peuvent étudier suffisamment en trois journées

de l'hôtel des Ventes, c'est-à-dire en douze heures, ces huit cent cinquante-huit articles inscrits au catalogue, et comprenant ensemble plusieurs milliers d'images peintes ou dessinées !

Beaucoup de ces sujets n'étant que le premier bouillonnement plus ou moins arrêté de l'impression, il fallait donner au spectateur le temps de les examiner. Que d'utiles conversations auraient eu lieu sur place ! La renommée de l'auteur se serait encore élevée avec le chiffre des enchères, puisque nous estimons entre tout ce qui nous coûte le plus d'argent.

Le temple des vendeurs sera donc purifié pour quelques jours par les reliques d'un grand maître. La curiosité y fera foule ; mais quel malheur de ne revoir ces inventions si fières qu'à travers le dos des brocanteurs et par dessus l'épaule des Philistins !

Il y avait hier exposition particulière des tableaux et des esquisses. On n'y entrait que sur lettre d'invitation. Ces trois petites salles ont été tout de suite pleines de visiteurs en quatre catégories : les amis de l'artiste, ses ennemis, les fanatiques et les gens du monde. Le caractère tranché de ces ouvrages ne permettant pas l'indifférence, les visiteurs étaient

fort animés. Les Prudhommes n'ont pas fait là long séjour; mais les mondains, qui, dans les musées, les concerts et les réunions littéraires, signalent ordinairement leur ferveur, y sont restés assez longtemps à gesticuler et à s'exclamer, en se creusant la tête par pléonasme.

Il est certain qu'il faut être assez avancé dans l'initiation artiste pour sentir et comprendre les beautés ou, si l'on veut, les beautés en germe, dans ces toiles inachevées. Un air de grandeur les enveloppe, un frisson de sensibilité les agite ; des éclairs d'enthousiasme illuminent les morceaux les plus élémentaires; et l'on peut y saisir au passage le vol enflammé du génie. La nature extérieure, réfléchie ou plutôt transfigurée par l'imagination, rayonne ou s'assombrit dans ces paysages; la lumière et la couleur s'y associent ou s'y opposent au caractère des passions humaines : un ciel chargé de neige, obscur comme un crêpe et sillonné de lueurs sanglantes, enveloppe la *Bataille de Nancy;* la mêlée paraît d'autant plus furieuse que les pennons des deux armées tournoient et volent ainsi que des vautours dans de vifs courants d'air.

Dans la *Bataille de Poitiers*, un ciel d'azur vibrant et joyeux répercute comme à plaisir de col-

line en colline les estocades, les chocs et les ébranlements du combat. C'est un jour de gloire pour ce vaillant roi Jean, qui s'est fait de son cheval mort une barricade ou plutôt une marche de trône.

La fauve lueur des apothéoses guerrières éclaire *Taillebourg* où l'audace, la confusion et le désordre sont le comble de l'art, même après le sublime *Thermodon* de Rubens. Eugène Delacroix pousse à bout cette violence du cœur et de la main, qui fut la devise du Tasse. Saint Louis est ici, par sa témérité et son acharnement, l'image étonnante de cette chevalerie française, qui dit plus tard par la bouche d'un Guise ce que Delacroix a pu dire à son tour : « Élevons notre renommée sur les ruines de notre propre corps ! »

Voyez ces hommes d'armes frappant comme des cyclopes ; ces chevaux effrénés, aux crins sifflants, aux naseaux écarlates, aux yeux de braise, aux jarrets d'acier ! Vertigineusement lancés sur cette tassée de combattants plus impénétrable qu'un mur, ils tombent pêle-mêle avec un désespoir épique du haut des parapets dans la rivière où d'autres ennemis se massacrent encore en se noyant.

La valeur moderne est aussi énergiquement sentie et rendue que la vieille valeur française dans *Le*

Soir d'une bataille, peint à l'instar de Géricault. Un cuirassier blessé se soulève au milieu des chevaux morts sous la canonnade, et dont les flancs sont déchirés par les boulets. La nuit profonde, mais transparente, laisse voir autour des pauvres bêtes et du malheureux soldat, jusque dans le lointain, toute la funèbre jonchée que les oiseaux et les chacals dévoreront.

Ce noir Montfaucon, étudié d'après nature et ennobli par un grand esprit, restera l'un des épisodes les plus navrants de la peinture militaire.

L'ébauche de l'*Évêque de Liège* est une de ces fournaises où l'artiste forgeait du premier coup ses inventions ; mais *la Sybille*, par contraste, a été parachevée dans tout le repos et toute la fraîcheur de l'intelligence. C'est un idéal de femme à la Delacroix ; c'est-à-dire la beauté physique contestable, primée par le caractère plus noble et plus frappant de l'expression. La vie de *la Sybille* est l'opposé de celle des statues : son calme et son immobilité ne sont qu'apparents ; le travail intérieur de la pensée la tourmente ; ses yeux fiers, doux et meurtris ont un regard à la fois humain et surnaturel, qui excite l'amour, la mélancolie et la passion de la gloire. Elle indique à l'entrée de ce *lucus* mystérieux « le rameau d'or, conquête des grands cœurs. » Delacroix

l'a eu ce fatal rameau; mais on ne sait guère au prix de quels tourments et de quelle constance!

Sur les deux heures de l'après-midi, cette exposition particulière était autrement pleine que les expositions publiques. On étouffait; on n'y voyait plus; à peine si M. Reiset, qui détestait tant Delacroix, pouvait ouvrir passage à une illustre Princesse. Madame et Mademoiselle Pierret, MM. Millet, Chenavard, Gambetta, Victor Rhodes, Jeanne Silvestre, Alfred Stevens et une multitude de personnes distinguées avaient grand'peine à se mouvoir.

Le sentiment le plus humble mérite tous les éloges, quand il est vif et sincère : Julie Colin, excellente femme, restée dix ans au service de Delacroix, s'est mêlée comme à la dérobée à cette brillante foule; et, à la vue des tableaux de son illustre maître, elle s'est vite réfugiée dans un coin sans pouvoir étouffer ses sanglots... elle a disparu comme elle était entrée.

M. Berryer, l'ami et le parent de l'artiste, allait de bonne heure, le catalogue à la main, d'une toile à l'autre, murmurant des paroles sympathiques : « Quel esprit, quelle vivacité, disait-il; admirable Delacroix! Presque tous les ans, il venait me donner une quinzaine de ses journées à la

campagne : moments délicieux ! il me charmait de mille manières, surtout par sa conversation sur la littérature ; et il ne s'occupait presque pas de lui-même. »

M. Thiers n'était pas là. Ovation manquée. Nous l'avons rencontré vers les cinq heures du soir, en guêtres grises, à la colonne Vendôme.

Mardi, 16 février.

La foule s'est ruée à l'Exposition. L'on n'a vu les tableaux que furtivement, en allongeant le cou entre des bras, des reins, des chapeaux et des *hampes* de parapluies. Une atmosphère d'étuve, chargée de rhumes et de fluxions de poitrine, n'a effrayé ni hommes ni femmes. Les faces pâles et les visages apoplectiques contrastaient violemment ; la couleur générale des physionomies était intense, sinon harmonieuse. En quatre heures, pas une âme n'est sortie ; impossible, d'ailleurs : les salles adjacentes et les corridors latéraux étaient combles ; on s'y aplatissait comme dans le *Martyre de Saint-Symphorien*, mais beaucoup mieux.

Mercredi, 17 février.

Aujourd'hui, premier jour des enchères, nouvelle cohue, frappant une heure trop tôt aux portes de l'Exposition, au quart remplie d'avance d'amateurs connus et de privilégiés. Deux heures sonnent : entrée frénétique. Un troupeau poursuivi par des loups ne se jette pas plus haletant au bercail. Piétinements, bondissements de banc en banc... et pas de côtes rompues, pas de jambes cassées !

M. Berryer souriait, le binocle appendu à sa chaîne d'or. On remarquait Mesdames Pierret, MM. Rivet, Carrier, Riesener, Paul Huet, Andrieu, le marquis Maison, Reiset, Henri Delaborde, Étienne Arago, Paul Meurice, Vacquerie, Eugène Piot, Henri de La Madelène, Alfred Sensier, Paul Tesse, Barroilhet, Daumier, Bonnet, Joseph Fioupou, de Planet, de Valerne, Busquet, Prouha, Bauchet et une infinité d'artistes, de marchands et de personnes commissionnées, de Paris, de la province et de l'étranger. MM. Lacaze, Delage, Dauzats, Saint-Marcel, Jadin, Champfleury, Mène, Dieterle, Lehmann, Thoré, le critique démocrate, et Haro, le marchand de couleurs, étaient là, le crayon

frais taillé pour marquer le prix de chaque objet à cette vente mémorable. Tout le monde sentait qu'il avait affaire à un maître dont le nom et l'œuvre resteront. Si Eugène Delacroix vivant avait jamais eu pareil triomphe, il en serait tombé malade de plaisir.

Et nous voilà, Français légers, envieux et brouillons! Le génie dans toute sa puissance est méconnu, puis insulté au profit des intrigants et des cuistres. A peine trouve-t-il sur la voie douloureuse quelque épaule amie pour appuyer sa marche et quelque main pieuse pour essuyer son front. Il meurt : les moucherons du corbillard bourdonnent sa gloire, et, six mois après, on le déifie sans le comprendre davantage. Que Delacroix avait raison de nous rappeler si souvent ce mot de Molière : « Je te pardonne, mais à la charge que tu mourras! »

Jeudi, 18 février.

Nous ne serons suspect à personne en disant que les ouvrages du grand artiste, sauf certains morceaux inestimables et pour ainsi dire peints de

son sang et de sa moelle, ont été payés des sommes excessives. Un artiste exécutant trouvera de précieuses leçons dans maint sujet à peine ébauché; il a même d'excellents motifs pour couvrir de son dernier billet de banque une toile à peine préparée et frottée; mais comment expliquer que des gens, qui s'enfuyaient à la vue de ses meilleurs ouvrages, se soient donné l'étrange fantaisie de pousser à des sommes fabuleuses des embryons de figures à peine jetées dans des limbes de couleur ! Le peintre eût-il jamais exhibé des choses aussi vagues sans en avoir au moins accusé les parties importantes par quelques touches décisives?

N'insistons pas sur certains sujets composés par Delacroix, calqués et peints par des élèves (*Décorations de l'Hôtel-de-Ville*), retouchés par le maître, et donnés enfin au public béant comme originaux par le catalogographe, M. Burty.

Delacroix ne l'entendait pas ainsi. A l'ordre et à l'économie domestiques il ajoutait le désintéressement et la fierté. Avec quel amour et quel soin il faisait un tableau du double de la somme payée à quiconque savait le comprendre! S'il pouvait un moment reparaître au milieu de nous, le zèle aveugle de ces posthumes adorateurs le ferait rougir.

Nature extrêmement subtile et pénétrante, il verrait avec effroi l'imminente réaction préparée contre lui dans les galeries et les salons par certains morceaux inavouables que l'on s'est arrachés à prix d'or. Qui pourra, dans la maison de tel bancocrate, se faire une juste idée des hémicycles grandioses de la Bibliothèque des Députés et de la splendide coupole du Luxembourg, en examinant ces petites ébauches à peine zig-zaguées, marouflées dans des hémisphères de bois ou de carton, qui ressemblent à des éclats de marmite?

N'ayons pas, pour acquérir des objets d'art, qui remuent le cœur et enflamment le cerveau, cette prudence du maquignon achetant un cheval ou un chien ; mais ne tombons pas non plus dans les violences, surtout dans les niaiseries du fanatisme !

Une *Pietà* pathétique, un *Démosthène* pensif et tourmenté, mais moins éloquent que les vagues qui meurent à ses pieds ; quelques *Lions* imparfaits et superbes; certains sujets de la Chambre des Députés, frappants par la conception et le caractère, entre autres l'*Éducation d'Achille*, *Cicéron*, — qui a fait reculer M. Berryer, — et les *Bergers chaldéens*, ressouvenir de *L'Enfant Prodigue*, d'Albert

Durer; deux ou trois groupes de *Chevaux* tout frémissants de vie; *La Sybille indiquant le rameau d'or;* une admirable *Marine* de Dieppe, enlevée par M. Duchâtel au milieu des applaudissements; *Samson chez Dalila;* l'éclatante ébauche à peine commencée de la *Chasse aux Lions; Le Martyre de saint Étienne*; plusieurs sujets poétiques de l'Orient et du Nord; la *Barque de Don Juan; l'Évêque de Liège*, esquisse qui malheureusement va tomber en écailles; quelques portraits parlants; quatre merveilleuses pages militaires, *Le Soir d'une bataille*, *Le Roi Jean à Poitiers*, *Le Téméraire à Nancy*, et surtout *Saint Louis au pont de Taillebourg* · voilà, à peu de chose près, les seuls morceaux qui méritaient l'admiration et des sacrifices.

N'oublions pas quatre grands tableaux de *Fruits* et de *Fleurs*. Deux nous paraissent un peu trop sombres; les deux autres sont d'un éclat, d'une suavité, d'une fraîcheur et d'une harmonie incomparables.

Tout le reste de cette première adjudication, sauf des bouts d'étude et de ravissants paysages, n'était que marchandise râleuse. M. Haro n'aurait-il pas pourchassé certains fragments tout à fait informes, pour quelqu'un qui serait heureux de les léguer

au Louvre, afin de rabaisser la gloire d'un rival? Mais Delacroix a laissé partout la trace d'un ongle souverain ; et, dans son œuvre, comme dans celui de Barye, on voit heureusement le lion écraser le serpent.

Certes, on peut dire que l'on ne s'est pas contenté de vider l'atelier d'Eugène Delacroix et de jeter au public toutes les râclures de sa palette ; on est allé jusqu'à mettre en vente, à CINQ FRANCS! des tatouages encadrés.

La seule chose qui pourrait excuser de pareilles misères, serait la pensée de laisser à quelques pauvres enthousiastes une relique du grand homme.

Ce qui nous console aussi d'avoir vu disperser à l'aventure tant d'ouvrages à peine indiqués, dont le seul aspect horripile les ignorants, c'est l'espérance qu'ils seront tombés dans les mains d'artistes qui n'auront pas l'effronterie de les finir et de les signer Delacroix. *Botzaris surprenant le camp des Turcs* serait devenu, en deux semaines de travail, un tableau magnifique. Les *Quatre Saisons*, machines purement décoratives et fort lâchées, mais d'une harmonie limpide et vibrante, seront quelque jour copiées en tapisserie, sans que le peintre soit déshonoré. Nous trouvions en les regardant un

grand rapport, à certains égards, entre la dernière manière de Delacroix, rose claire, argentine et délicieuse dans le gris, et les dernières ébauches de Turner.

Il n'y a pas là pourtant la moindre imitation du maître anglais par le maître français; notons seulement chez ces deux grands peintres au déclin de la vie, des aspirations de couleur à peu près analogues. Ils s'élèvent de plus en plus dans la lumière, et, la nature perdant pour eux de jour en jour sa réalité, devient une féerie. Turner, qui avait sérieusement commencé par les genres flamand et hollandais, et non pas, comme on le prétend, par des pastiches de Claude, arrivait sur la fin de sa carrière aux décorations factices et aveuglantes du théâtre.

Il s'était mis en tête, à tort ou à raison, que les artistes les plus illustres de toutes les écoles, sans excepter les Vénitiens, étaient restés bien au-dessous de l'éclat pur et joyeux de la nature, d'un côté en assombrissant les ombres par convention, et d'un autre côté, en n'osant pas attaquer franchement toutes les lumières que leur montrait la création dans sa virginité. Aussi essaya-t-il les colorations les plus brillantes et les plus étranges. Il

a peint dans cet état d'imagination ses deux tableaux : *la Couleur avant le Déluge*, *la Couleur après le Déluge*.

Delacroix, homme plus ardent encore et plus positif que Turner, n'a pas poussé si loin l'aventure; mais, comme l'artiste anglais, il est insensiblement monté d'une harmonie grave comme les sons du violoncelle à une harmonie claire comme les accents du hautbois.

Il était arrivé d'expérience en expérience à un système absolu de couleur que nous allons essayer en abrégé de faire comprendre. Au lieu de simplifier en les généralisant les colorations locales, il multipliait les tons à l'infini et les opposait l'un à l'autre, pour donner à chacun d'eux une double intensité. Titien lui semblait monotone, et il ne se décida même que fort tard à reconnaître tout ce que le maître vénitien a de grandiose. L'effet pittoresque résulte donc chez Delacroix des complications contrastées. Là même où la couleur de Rubens rayonne comme un lac tranquille, celle de Delacroix étincelle comme un fleuve criblé par une giboulée.

Exemple des assortiments de ton chez Delacroix :

Si, dans une figure, le vert domine du côté de

l'ombre, le rouge dominera du côté lumineux ; si la partie claire de la figure est jaune, la partie de l'ombre est violette ; si elle est bleue, l'orangé lui est opposé, *et cœtera* dans toutes les parties du tableau.

Pour l'application de ce système, Delacroix s'était fait une espèce de cadran en carton que l'on pourrait appeler son chromomètre. A chacun des degrés, était disposé, comme autour d'une palette, un petit tas de couleur, qui avait ses voisinages immédiats et ses oppositions diamétrales. Pour vous rendre absolument compte de cette combinaison, regardez le cadran de votre pendule, et supposez ceci : midi représente le rouge ; six heures, le vert ; une heure, l'orangé ; sept heures, le bleu ; deux heures, le jaune ; huit heures, le violet. Les tons intermédiaires étaient subdivisés de proche en proche, comme les demi-heure, les quarts d'heure, les minutes, etc.

Avec sa subtilité, sa persévérance, et malgré l'étude continuelle de la nature et des maîtres, Delacroix était resté plus longtemps qu'on ne le pense sans principes certains, suppléant de son mieux le savoir par le sentiment. En plein âge mûr, il disait encore : « Je vois chaque jour que je ne sais pas mon métier. » Pas d'affectation dans cet aveu : il

sentait réellement que sa première éducation de peintre fut insuffisante, sinon mauvaise. Dans l'effervescence romantique, tous les artistes qui ont marqué se laissaient aller à la diable. Leurs conversations instinctives étaient plutôt poétiques que professionnelles. Plus d'enseignement public. David, tout despote borné qu'il fut, avait au moins appris quelque chose à ses contemporains. Après lui, que resta-t-il? Des scholiastes méticuleux et têtus, capables de faire, non pas un tableau, mais des fragments de tableau. Gros, seul, par quelques ouvrages d'un ensemble grandiose et dont les détails sont palpitants, rattachait encore l'Art français à la tradition magistrale. Géricault, admirable dans certains morceaux, n'avait pas assez bien fondu ses études pour arriver à cette imposante unité.

Les choses en étaient là quand M. Ingres nous apporta ses principes léthifères. Il ne vit dans l'art qu'un bizarre mélange de la statuaire antique et du modèle qui pose à la journée. Ce mariage entre la vie et la mort est un rébus d'hypogée. Et M. Ingres, heureux et fier sur sa colonne, attend, en Siméon Stylite, que les anges viennent lui porter à manger!

Chenavard attribue cette décadence de la pein-

ture moderne à un développement des facultés musicales au préjudice des facultés plastiques. Suivant lui, la forme humaine échappait aux peintres d'histoire à mesure que les paysagistes parvenaient à mieux rendre l'aspect de la nature; la couleur aurait gagné en richesse et en harmonie ce que le dessin a perdu de précision et de grandeur.

Delacroix a vu, au contraire, dans l'intimité de l'homme et de la nature, un redoublement d'expression à produire par analogie et surtout par contraste. Tantôt, en effet, le paysage semble le miroir des joies de la vie par son éclat, sa fraîcheur, son abondance et sa pureté; tantôt, il fait cruellement ressortir par son calme et sa sérénité mêmes nos orages intérieurs; aujourd'hui, les grandes voix de la solitude et de l'immensité élèvent et consolent notre âme; demain, elles se mêleront peut-être à nos gémissements.

Vendredi, 19 février.

On a fait des sottises en payant deux, quatre, huit mille francs des copies d'Eugène Delacroix d'après les vieux maîtres. Il y en a de magnifiques, notamment *Les Miracles de Saint Benoît*, de Ru-

bens; quelques têtes tirées des *Noces de Cana*, de Paul Véronèse; d'autres copies ne sont que des tours de patience et de subtilité, comme le *Jeune homme à la toque* et l'Enfant de *La Belle Jardinière*. Il en est enfin qui sont l'altération abusive des originaux ou de pures fantaisies comme des gravures coloriées. Mais Delacroix n'est guère lui-même dans ces peintures-là. Il serait ridicule de se quereller pour en avoir. Ces sortes d'exercices furent tout simplement les pensums volontaires de sa jeunesse.

Il faisait au Louvre beaucoup de ces copies sous l'influence de Géricault, qui en fit lui-même d'admirables, quoiqu'un peu noires et lourdes, comme nous en avons ici les preuves par *Le Martyre de Saint Pierre* et *Le Sommeil des Apôtres*, d'après Titien; *Les Enfants de Philippe IV*, d'après Velasquez; *La Bénédiction de Jacob*, d'après Rembrandt, et par plusieurs têtes de divers maîtres, réunies en une seule toile, etc. *La Descente de croix* d'Anvers est d'une pesanteur et d'une opacité détestables. *La Descente de croix*, d'après Bourdon, attribuée à Géricault par le catalogographe, M. Burty, est d'Eugène Delacroix. Erreur ne fait pas compte.

Delacroix a gardé toute sa vie le goût de copier les maîtres sans pouvoir le satisfaire à son gré. On l'aurait vu souvent travailler au Louvre, même dans ces derniers temps, si une nuée de rapins et de peintresses ne rendait le Musée détestable pour tout le monde ; mais il était heureux qu'on lui prêtât quelque tableau à copier. Une *Madeleine* de Murillo l'avait enchanté et retenu dans la galerie du maréchal Soult. La délicatesse et la fraîcheur virginales de ce tableau l'extasiaient.

Il avait pris avec Bonington l'habitude de l'aquarelle, qui lui rendait plus prompte et plus facile l'expression des sentiments dont il était animé. Comme Bonington, Delacroix avait montré fort jeune ses facultés pittoresques : « Quand on n'a pas du talent tout de suite, disait-il, on n'en aura jamais. » J'ai vu la petite copie à la plume d'une *Kermesse* de Téniers, faite à l'âge de treize ans par M. Ingres, qui s'y révéla déjà tout ce qu'il devait être : un admirable calligraphe, un excellent copiste au trait. Je connais aussi une esquisse juvénile de Delacroix, laquelle eut, au concours de l'École des Beaux-Arts (professeur Le Thière), le numéro 38 : *Les Femmes romaines offrant leurs bijoux à la patrie*. On y voit percer la personnalité de l'auteur de *Sardanapale* et du *Massacre de Scio* à certains airs de tête,

à la souplesse des chairs, à l'inflexion des bras et des mains. L'intelligence de l'élève échappe aux canons de l'École.

Une personne toujours bien renseignée me raconte ce fait, qui suffirait à faire condamner l'enseignement de l'Institut :

Après avoir peint *Dante et Virgile*, — tableau que bien des personnes, les Académiciens en tête, regardent encore comme son meilleur ouvrage, — Eugène Delacroix eut de nouveau l'imprudence de concourir...

Il obtint la dernière place, le numéro 60 !

Samedi, 20 février.

Nous venons de toucher en passant à la jeunesse du peintre. Essayons de distraire un moment le lecteur en groupant autour d'Eugène Delacroix quelques compagnons d'atelier, Champmartin, Ary Scheffer, Géricault, et trois artistes qu'il aimait beaucoup : Charlet, Bonington et surtout Poterlet.

Champmartin, homme spirituel, grand faiseur de charges, était le plus terrible et le plus gai loustic de la bande.

Ary Scheffer, qui tâchait de tirer parti de tout, même de son accent étranger, faisait des théories à défaut de science; se posait en caractère de fer, en indomptable originalité, trahissant néanmoins à chaque coup de pinceau les faiblesses, les oscillations de l'imitateur qu'il a gardées toute sa vie. Jaloux de fixer l'un après l'autre dans ses ouvrages les moyens employés par ses confrères en vogue, il changea de manière comme on change de paletot.

Sa première manière : *La Veuve du soldat; Le Soldat laboureur*; — pastiches d'Horace Vernet.

Sa seconde manière : *Les Femmes Souliotes;* — pastiche du *Massacre de Scio*, de Delacroix.

Sa troisième manière : *Le Larmoyeur*, dont la couleur paraît rôtie, et *Le Roi de Thulé;* — pastiches de Rembrandt.

Sa quatrième manière : *Le Christ consolateur*, — pastiche d'Overbeck.

On voit ensuite Ary Scheffer tantôt pencher vers M. Ingres (*Madeleines*), tantôt tomber sur Cornélius (*Scènes de Faust*); puis s'arrêter à une sorte d'éclectisme (*Françoise de Rimini*); revenir encore à M. Ingres; le quitter de nouveau pour traduire des poëtes à la mode, tels que Byron; re-

prendre ses allemanderies ; se perdre enfin dans des rêves grisâtres où le mysticisme (*Saint Augustin et Sainte Monique*) et la volupté (*Les deux Mignon*) luttent en s'effaçant. Le trait invariable de ce maniériste si mobile, c'est une sentimentalité pleurarde. Les larmières d'Ary Scheffer sont inépuisables. M. Guizot l'a surnommé « le peintre des âmes, » ce qui n'étant pas clair pourrait sembler ironique. Mais M. Guizot ne plaisante pas.

Géricault séduisait Delacroix par son talent, sa politesse et son élégance. La fortune lui permettait le luxe, les chevaux et toutes les jouissances du dandysme. Delacroix aimait lui-même les plaisirs ; mais il savait s'en passer sans trop regretter un patrimoine perdu par des revers de famille. « Si Géricault, disait-il par la suite, n'avait pas eu de fortune, il vivrait encore, et il aurait produit autant que son génie le promettait. C'est quelquefois un bien, quand on est jeune, d'avoir pour travailler à surmonter des moments de gêne. »

Géricault peignait de temps en temps chez Guérin des morceaux qu'il donnait facilement à ses admirateurs, car il était fort sensible aux louanges. Il avait aussi un atelier dans le quartier des Martyrs, sur le même palier qu'Horace Vernet, sa bête

noire. Toutes les fois qu'un visiteur se trompait en demandant Vernet chez Géricault, Géricault répondait : « C'est la boutique à côté. » Cela n'empêchait pas Horace d'aller fumer des cigarettes chez son voisin et d'emprunter de lui des études de chevaux et de paysages pour les accommoder en son propre compte au goût du public. Le fond d'une des meilleures batailles de Vernet, — *Montmirail*, je crois, — est la copie d'un effet de matin, pris à Versailles par Géricault, d'une fenêtre ouverte. La *Course de chevaux à Rome*, autre plagiat de Vernet. Voyez les études de Géricault, reproduites au trait par Colin et Feillet, et vous reconnaîtrez tout de suite que Vernet s'est contenté de rapetisser, de grimer les hommes et de caparaçonner les bêtes : l'hercule qui, chez Géricault, retient un étalon par la queue, reparaît dans le tableau d'Horace en clown épilant une rosse rétive.

Au lieu d'avoir, comme Delacroix, l'insatiable passion du travail, Géricault ne se mettait à la besogne que par violentes boutades. Il fit pourtant d'innombrables essais pour son grand tableau : On lui avait construit au Havre un radeau sur lequel il étudiait la mer et les marins avec tout l'acharnement d'un peintre réaliste ; et, pour l'exécution définitive

de l'œuvre, il voulut qu'on lui rasât la tête, afin de n'être plus tenté de sortir. Géricault n'ayant pas de facilité au travail, ce qui arrive aux artistes et aux écrivains les plus solides, prenait la stérilité momentanée de ses efforts pour de l'impuissance, et rugissait de colère. Charlet parvenait seul à le calmer et à relever son courage. Connaissant la nature humaine, particulièrement le cœur de son ami, il voulut l'accompagner à Londres, « pour y remettre à flot, disait-il, *le Radeau de la Méduse* » qui avait échoué à Paris. Les deux amis passèrent par Bruxelles pour visiter David, le prophète exilé de la Peinture. David demanda brusquement aux pèlerins : « Que me voulez-vous? Avez-vous vos papiers? » On exhiba son passe-port et l'on partit.

A Londres, Géricault, affreusement triste d'avoir été méconnu à Paris, écrivait un jour son testament. Charlet, ayant surpris cette préface du suicide, fit longuement ressortir aux yeux de son camarade les avantages de ce sinistre projet et ne lui demanda pour sursis que le temps d'un bon dîner, tête à tête. Le dîner fut très-gai, et l'on s'en alla bras dessus, bras dessous faire un tour sur les bords de la Tamise. Là, Géricault, repris par ses idées noires, mais

s'efforçant de les dissimuler, eut des allures équivoques. Charlet crut reconnaître que son ami voulait l'entraîner avec lui dans la rivière pour ne plus le quitter. Et prudemment il reprit le large en terre ferme.

Charlet vivait à la façon des maîtres flamands et hollandais, au milieu des sujets de son choix : tavernes, marchés et corps-de-garde. Il affectait un peu les mœurs et le langage du ruisseau. Géricault, qui l'avait vu pour la première fois à Saint-Cloud peignant une enseigne de cabaret pour solder sa dépense, tira ce Français si jovial de l'administration des Pompes-Funèbres où il avait grand'peine à gagner sa vie.

Charlet est le Béranger de la lithographie, c'est-à-dire un de ces harpistes qui mettent pour cordes à leur instrument toutes les fibres populaires. Gros, si vivement empourpré de gloire nationale, avait déteint sur Charlet, qui fit en prose la poésie de son maître. Mais ce qui relevait tous ses sentiments populaciers, c'étaient une expansion de cœur, une verve, une ironie incomparables. Il y avait en lui de l'Homère pour peindre la constance et la crânerie guerrières, le rire dans les larmes des piliers de bouchon, l'espièglerie des faubouriens et le patriotisme des bousingots. Avec lui, les grognards pleuraient

sur leur moustache et les Invalides sentaient la chair de poule jusque dans leur jambe de bois.

Géricault, affolé du genre colossal, donna la velléité des grandes machines à Charlet, qui s'y exerçait en peignant des enseignes. On se souvient de celle-ci qu'il fit au faubourg Saint-Antoine :

Des commères furieuses font dégringoler le peintre de son échelle, en lui criant : « *A bon vin pas d'enseigne !* »

Tourmenté dans les dix dernières années de sa vie du bizarre désir d'être de l'Institut, il entreprit en petites proportions le tableau que l'on voit au Musée de Lyon : *La retraite de Russie*. Cette toile le mettait chaque jour au supplice ; il voulait la crever, la déchirer en mille pièces, et se brûler la cervelle.

L'artiste s'était marié avec la fille de son marchand de vins. Il a beaucoup travaillé, chauffé son four, comme il disait lui-même, sans jamais sortir d'une gêne qui devint de la pauvreté.

Charlet est l'observateur le plus fin et le plus sûr ; le dessinateur le plus saillant et le plus ferme. Il connaît peut-être mieux que personne en ce siècle, exceptés Delacroix et Daumier, la grande loi du plein et du vide, qui donne aux figures l'aspect, le

mouvement, le relief de la vie ; et il a montré dans ses moindres croquis une ardeur de geste vraiment parlante. Géricault surnomma Charlet « le crayon français » et Delacroix l'appelait « un homme de génie. »

Richard Bonington, qui avait un talent si précoce et qui mourut si jeune de la poitrine avec toutes les apparences de la fraîcheur et de la santé, cachait son enthousiasme sous des airs tranquilles, et frappait l'auteur du *Massacre de Scio* par cette grande qualité pittoresque : le vif sentiment de l'espace et de la fluidité de l'atmosphère.

Mais un artiste que Delacroix chérissait entre tous c'était Hippolyte Poterlet, doué ou plutôt affligé de la sensibilité la plus nerveuse et de la délicatesse la plus raffinée du coloriste. Sitôt que Delacroix avait esquissé un tableau important, *Sardanapale* ou *Le Christ au Jardin des Oliviers*, il courait avec un croquis de son œuvre et une toile blanche chez son ami, qui, en deux heures, lui avait donné son avis en lui faisant une esquisse à sa manière. Delacroix tenait infiniment à voir comment, à sa place, Poterlet eût peint le tableau.

Charlet, Delacroix, Chenavard, Commairas, Lelièvre passaient ensemble quelques soirées chez

Poterlet pour dessiner et causer. M. Hippolyte Flandrin, qui se sentait fait alors pour la peinture militaire, rôdait autour de ce cénacle et envoyait des dessins à Charlet, afin d'avoir son assentiment.

Ces réunions cessèrent. Poterlet, poussé par ses nerfs et par des chagrins imaginaires, prit une forte dose d'opium après avoir écrit au crayon et envoyé ce billet :

« Je laisse à mon ami Chenavard tout mon atelier comme gravures d'artiste et esquisses faites en pays étranger; mais je le prie de permettre que mon père prenne ce qui lui conviendra en souvenir de son pauvre fils qui l'aime.

« H. POTERLET.

« Le 6 décembre 1829. »

Le malheureux artiste ne succomba pas sur-le-champ; il ne mourut que lentement des suites de ce coup désespéré. Depuis longtemps Charlet, au lieu de le contenir, semblait l'exciter à surmener sa frêle santé. Delacroix, qui ne se ménageait pas alors lui-même, le sermonnait inutilement.

Dimanche, 21 février.

En matière d'art, quiconque ne sent pas profondément la vie, le mouvement et le caractère de la Nature, sera toujours un aveugle-né, eût-il, comme M. X., par exemple, sa maison pleine de belles choses et une réputation européenne de connaisseur. Fatalement il tombera dans tous les contre-sens de M. X., et nous le verrons, à son exemple, faire mouler pour ses salons bourgeois les portes du baptistère de Florence; demander au même artiste des copies de Raphaël et de Véronèse; emmener avec lui un professeur de chinois dans les ventes de chinoiseries; louer enfin à la même page Drolling, Dubufe, Destouche et Delacroix.

On aperçoit à l'Exposition des aquarelles et des dessins, ouverte aujourd'hui, pas mal d'amateurs de cette force-là, qui se battent les flancs pour admirer des choses inaccessibles à leur entendement. Les traits de Delacroix flamboient pour eux sur les murailles comme autant de *Manè-Thécel-Pharès* incompréhensibles et menaçants.

Les artistes et les amateurs intelligents et passionnés sont faciles à reconnaître ici à leur physio-

nomie et à leurs gestes. A chaque sujet, leurs idées et leurs sentiments vont à l'unisson des sentiments et des idées de l'auteur ; ils admirent naïvement et violemment, comme des enfants qui, une fois entrés dans un magasin de joujoux, ne savent que choisir et veulent tout emporter.

Cette collection d'aquarelles et de dessins est une véritable encyclopédie figurée d'impressions : charme ou terreur physique, naïveté du cœur, aspirations ou tortures de l'âme : c'est la vie prise sur le fait par l'observateur, et rendue plus intense par le poëte.

Si habile et si audacieux exécutant qu'il fût devenu, Delacroix nous frappe surtout par la magie qu'il répandait sur les choses. Qu'il représente la vaillance surprise de Weisslingen ou l'ardeur presque humaine du cheval qui veut le défendre ; qu'il allume la vengeance dans le regard d'Hamlet ou la férocité dans l'œil du tigre ; qu'il déchaîne les éléments dans *Le Simoun* ou fasse descendre la paix et l'ombre des grands chênes sur la *Lutte de Jacob avec l'Ange ;* qu'il enveloppe de soleil les *Soldats marocains endormis dans un corps-de-garde* ou fasse expirer la lumière du jour sur les fleurs : Delacroix est toujours..... Delacroix.

Cette supériorité poétique efface, comme un mirage, ses défauts plastiques les plus frappants. Il a des aperçus d'expression, d'attitude, de composition et d'effet qui parlent encore plus à notre imagination qu'à nos yeux ; l'arabesque linéaire de ses dessins, aussi bien que l'harmonie de sa couleur, révèle, même à distance, le caractère du sujet, et rend pour ainsi dire les onomatopées naturelles : les lignes sifflent dans le groupe des cavaliers barbares lancés sur les pas d'Attila, et l'arc d'Achille fait ce bruit comparé par Homère au cri de l'hirondelle ; on entend aussi crier les os dans la gueule des lions ; et ces chats, faits en quelques coups de crayon sur un chiffon de papier, ont dans les yeux des secrets indéfinissables :

Ils prennent en songeant les nobles attitudes
Des grands sphinx allongés au fond des solitudes
Et semblent s'endormir dans des rêves sans fin.
Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,
Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,
Étoilent vaguement leurs prunelles mystiques.

« Voyez, — me disait Charles Baudelaire, l'auteur de ces vers, — ce *Lion regardant marcher une Tortue :* il hésite à poser la patte sur elle ; la curiosité le dévore ; il ne sait pas trop ce que c'est ;

mais il le saura, la tentation l'a pris. Delacroix met de l'esprit dans la moindre chose, il en avait tant! D'autres ont pu faire des chefs-d'œuvre bêtes; lui, jamais! »

Nous ne partageons pas l'engouement général pour la plupart des dessins qui ont servi aux pendentifs de la Bibliothèque des Députés, sauf trois ou quatre et l'admirable *Éducation d'Achille*, où l'idéal du mouvement et l'idéal de la forme sont réunis avec un bonheur inoui. Ordinairement les sujets grecs et romains et les figures immobiles n'étaient pas le fort de Delacroix. Mais *Hérodote consultant les Mages* est un chef-d'œuvre. On devine à la physionomie de ces types étranges les secrets merveilleux des temps primordiaux. Il fallait la plus belle imagination du monde pour les évoquer ainsi.

Voici, à notre goût, les autres dessins particulièrement enviables :

Héliodore chassé du Temple; Pietà; un fragment du *Martyre de Saint-Étienne; Desdemona maudite par son père; Mort de Lara; Cavalier Arabe au combat; Chef Maure à Méquinez; Passage d'un gué; Combat d'un homme et d'une lionne; Tigre prêt à bondir; Tigre blessé se désaltérant; Vues de*

côtes en Normandie; Vues prises à Champrosay; Études de fleurs; Études de ciels.

La série des Hamlet donne la mesure du génie dramatique de Delacroix. On y retrouve ses violences, sa noblesse et sa mélancolie. Il est là tout entier avec ses attitudes sauvages et raffinées; ses expressions caressantes et terribles; ses gestes éperdus et calculés, qui ajoutent tant de puissance et de prestige à la pensée, à la parole, au caractère de l'homme, triomphent souvent par l'étrangeté même, et rappellent presque toujours le roi du théâtre moderne : Frédérick Lemaître.

Lundi, 22 février.

On a beaucoup et vainement déblatéré tous ces jours-ci sur le dessin d'Eugène Delacroix.

Delacroix dessine ainsi par tendance naturelle et par système, bien qu'il se laisse quelquefois emporter par des élans nerveux et qu'il ait des mouvements d'entrain et de furie comme un étalon de race. Il avait dix fois plus d'intelligence et de réflexion qu'il n'en faut pour suivre et même pour surpasser, s'il l'eût voulu, toutes les combinaisons académiques du

monde. L'homme qui, sans être parfait, pouvait pourtant copier ainsi Raphaël à vingt-cinq ans et Rubens à quarante, avait, outre son originalité, une souplesse merveilleuse. De cette fougue qui flambe et fume dans ses ouvrages n'allez donc pas conclure qu'il n'ait à son service que des facultés instinctives et tout primesautières. On retrouve un parti extrêmement logique et opiniâtre d'un bout à l'autre de son œuvre. Cette question du relâchement des contours, autrement dit de la pureté du dessin, rebattue depuis trente ans, devrait être vidée une bonne fois pour toutes.

Il n'y a pas, il ne saurait y avoir de purs dessinateurs et de purs coloristes. La supériorité du dessin n'exclut pas plus l'excellence de la couleur que l'excellence de la couleur n'exclut la supériorité du dessin.

Dans notre pays, organisé d'une façon tout opposée au véritable sentiment des arts, on prend pour beauté du dessin l'exactitude et la propreté graphiques. Mais Michel-Ange et Raphaël eux-mêmes ne seraient que des académiciens, à peu près aussi tristes que les nôtres, si à leur profonde connaissance de la nature humaine et de ses proportions ils n'ajoutaient la noblesse idéale et l'allure héroïque que

la nature entière prenait dans leur esprit comme dans un miroir magique. Le vulgaire appelle pureté du dessin les figures nettement enlevées à l'emporte-pièce sur une feuille de papier blanc avec une fine pointe de crayon et des boulettes de mie de pain.

A ce point de vue puéril, Delacroix eût dessiné aussi bien que le premier linéiste du monde ; cela n'est pas plus difficile à faire que tourner une toupie de buis ; la justesse de l'œil, et, à défaut de cette justesse, un compas, la propreté des mains, la sobriété et la patience de l'âne suffiraient amplement.

Pourquoi trouve-t-on dans l'œuvre de Raphaël tant de détails contre l'anatomie mesurée à l'École de Médecine ? Le voici : ce qui préoccupe d'abord Raphaël, c'est la nécessité de tirer de l'ensemble de ses lignes une arabesque générale, noble et harmonieuse ; mais il lui est bien arrivé de casser un bras, et, qui pis est, de tordre le cou à tel personnage, pour le seul but d'incliner une ligne dans un sens plutôt que dans un autre, sacrifiant ainsi des détails à l'exigence de l'ensemble, et appliquant dans l'Art cette raison d'État qui fait couper la tête à un assassin pour protéger le corps social tout entier. Delacroix,

il est vrai, semble désarticuler à l'occasion certains personnages, en vue de développer par des exagérations volontaires l'effet général d'une action dramatique. Dans le *Saint Étienne*, du musée d'Arras, par exemple, les mains pendantes du martyr sont pesantes et inégales; le corps est extrêmement long, les bras de la jeune fille qui trempe son mouchoir dans le sang ont un développement quasi fantastique, etc. Mais, sans cette exagération volontaire, l'action des personnages serait-elle aussi expressive? La pureté du contour, la roide netteté de cette silhouette dans laquelle M. Ingres ne manque pas d'enserrer ses personnages, comme pour les empêcher de se mouvoir, les rend à peu près semblables aux figures en fil de fer, disposées pour l'illumination des fêtes publiques.

« Le dessin original de Delacroix, — disions-nous en 1854, — est très-libre et beaucoup moins détaillé que ne le sont toutes ces imitations attentives (les copies d'après les maîtres). Comme il voit les choses promptement et d'ensemble, c'est-à-dire à l'état de croquis, il ne peut manquer de les simplifier; chacun de ses coups de crayon devient caractéristique, généralisateur, et détermine avant tout le volume, la saillie des corps et la direction de leurs mouvements.

« Un exemple est nécessaire. Supposons une statue,

horizontalement couchée et à demi plongée dans l'eau : la partie qui surnage et saute à l'œil n'est pas un appareil de contours, de lignes détachées ; c'est un ensemble de saillies. Comment déterminer alors l'importance propre de la ligne, qui n'est qu'une pure hypothèse?

« La plus grande préoccupation d'Eugène Delacroix c'est donc l'étude du volume des corps, l'analyse des épaisseurs. Aussi construit-il ses figures par noyaux, par masses proportionnelles, qui, réunies, forment le modelé. Ainsi procédait Gros, lorsqu'il n'était pas détourné de ses tendances naturelles par un respect obséquieux pour les principes de David. Gros, par exemple, représentait sommairement les principaux plans de la charpente d'un cheval par quelques oves juxtaposés. Géricault a trouvé son énergique relief de la même manière. Il faut dire aussi que si le peintre établit ses saillies avec justesse, il ne franchira pas, par ce seul fait, cette limite imaginaire appelée ligne ou contour, qui n'est autre chose que le *finissement* des objets.

« Comprendriez-vous un sculpteur, qui, ayant à faire un médaillon, une tête en profil, dessinerait préalablement ce profil au trait sur sa planche de travail, pour remplir ensuite de morceaux de terre glaise l'espace qu'il vient de circonscrire? Il ne pourrait manquer d'étrangler ainsi de son réseau linéaire les saillies de la figure. Il lui serait surtout impossible de faire une statue complète par le même moyen.

« Les procédés matériels de 'Delacroix ont du reste beaucoup de rapports avec quelques moyens de la sculpture : ses larges touches rappellent ces fortes balafres

faites par Th. Géricault dans *Le Radeau de la Méduse* et les coups de pouce imprimés sur la terre molle par le statuaire. Delacroix marque d'abord du ton le plus lumineux le point culminant des saillies et entoure leur volume du ton le plus sombre; voilà déjà l'indication des creux et des pleins, quelque chose comme la topographie de la figure indiquée par la lumière et les ombres, etc. »

Aux aveugles de la critique, aux paralytiques de l'Académie, qui n'ont trouvé que débauche et folie dans ces admirables qualités du dessin de Delacroix, le mouvement, le geste et l'expression, nous répondions :

« Ce qu'il veut, ce sont des courants d'action qui entraînent le spectateur. Si vous prenez isolément chacun des personnages, vous serez frappé du développement exagéré, quelquefois monstrueux de ses formes agissantes, développement que le peintre a jugé nécessaire à l'énergie du mouvement, à l'intensité de l'expression. Si ce désordre ne se produit pas toujours dans la nature, il n'en existe pas moins pour cela dans notre imagination, et c'est surtout à notre imagination que l'artiste veut parler. Il dit que *la Peinture est l'art de produire l'illusion dans l'esprit du spectateur en passant par ses yeux.*

« Voilà pourquoi ses héros se disloquent en frappant d'estoc et de taille dans l'ardente mêlée; les chevaux, poussés en avant par le vertige du combat, viennent mourir, s'effondrer, s'abattre pour ainsi dire sur le spectateur,

sanglants et fumants; les yeux de l'homme en fureur sortent de leurs orbites; les vaincus, les victimes, suppliants, renversés, tendent les bras avec une exagération sans mesure comme leur désespoir. La main qui excite à la révolte, commande le supplice ou lance la malédiction, grandit encore sous les touches du pinceau, poussées à fond comme des coups d'épée. Le but n'est pas seulement atteint; il est traversé.

« C'est que la nature se livre parfois elle-même à ces débordements, emportée par ses propres lois. Examinez la foule au moment où un chariot vient d'écraser en passant, dans les rues encombrées, un enfant, une femme : on sent dans l'air un frisson tragique : l'effroi, la pitié, la colère allument les yeux, tordent les bouches, écarquillent les mains et font avancer les têtes sur les cols allongés. L'équilibre anatomique a reçu une irrésistible secousse. Qu'est devenue la régularité ordinaire des proportions dans les physionomies, dans les mouvements; qu'est devenue surtout cette délimitation froide et dure appelée ligne ou contour ? La liberté sans frein des émotions naturelles a tout bouleversé.

« Encore si la plupart des artistes n'affectaient pas de rendre ce contour là où il est le plus nuisible à la saillie des corps et ne le considéraient comme un moyen commode, quoique brutal, de détacher les figures! Le contour doit être fait délicatement et selon les lois naturelles. Le peintre ne saurait rendre, par un trait linéaire coupant, la forme des objets, qui vient s'émousser dans les dégradations de la lumière et se noyer dans l'air ambiant. Au lieu d'écrire sèchement le contour, Delacroix le fait sen-

tir d'une touche ondoyante, afin de lui laisser sa prestigieuse mobilité et pour abonder dans le sens de la nature dont l'élasticité est infinie.

« Le premier venu s'écrie en présence d'un tableau de Delacroix : *Il ne sait pas dessiner!* Dites plutôt qu'il ne dessine pas comme les autres !..

« Il est savant, très-savant dans son art, et, ce qui vaut mieux encore, doué de ce génie divinateur qui trouve souvent les choses du premier coup... Ne lui pardonnez rien ; il sait à merveille tout ce qu'il fait (1). »

Enfin le dessin de Delacroix est à celui de M. Ingres ce que le feu est à la glace. M. Ingres est tellement préoccupé du contour des objets qu'il tremble toujours de le perdre ; ce qui rend son modelé plat et effacé comme une épure de géométrie ou un lavis d'architecture. Delacroix, au contraire, s'attache absolument aux saillies des corps et à la forme qu'elles affectent, et le contour semble s'établir de lui-même sans que l'artiste l'ait cherché. Le contenu lui donne d'avance la capacité du contenant et sa juste mesure. Delacroix justifiait ce système de dessin par l'analyse des médailles antiques, modelées par masses ou noyaux. Quand nos monnaies

(1) *Histoire des artistes vivants.* Première série, in-8°. E. Blanchard, éditeur, 3, rue Honoré-Chevalier, près de la place Saint-Sulpice.

modernes sont usées par le frottement, on n'y voit plus rien parce qu'elles sont faites au point de vue des contours extérieurs, de la silhouette, tandis que les monnaies antiques restent belles et saillantes, ayant été faites au point de vue bien différent des épaisseurs ou masses intérieures.

Ce qui a vraiment étonné tout le monde à cette vente publique des aquarelles, des dessins et des griffonnements de Delacroix, c'est l'inépuisable abondance du maître, la variété de ses motifs et l'acharnement qu'il mettait à rendre sous toutes les formes les sujets dont il avait été frappé. On reconnaît bien là l'homme qui produisait sans cesse pour soulager son esprit et son cœur, et qui avait condamné sa main à une escrime perpétuelle.

Delacroix ne disait que la vérité en nous écrivant ces lignes :

« En fait de compositions tout arrêtées, parfaitement mises au net et prêtes pour l'exécution, j'ai de la besogne pour deux existences humaines; et quant aux projets de toute espèce, c'est-à-dire à de la matière propre à occuper l'esprit et la main, j'en ai pour quatre cents ans; jugez si j'ai le temps de me promener comme mes honorables confrères, qui, je pense, pour la plupart, trouveront du temps de reste pour tout ce qu'ils ont à tirer de leur cerveau. »

Mercredi, 24 février.

Oui, Delacroix fut un grand travailleur. Il se levait sur les sept heures du matin et se mettait vite à l'œuvre jusqu'à trois heures du soir sans prendre la moindre nourriture, afin de garder son esprit plus souple et plus léger. Il revenait parfois, la faim le poussant, à sa première habitude qui fut d'avaler une croûte de pain et deux doigts de vin. Nous nous souvenons avec attendrissement d'avoir partagé certains jours le mince viatique de ce pionnier défaillant. De trois à quatre heures et demie, il recevait de loin en loin quelques visites dans son atelier avec plus de complaisance que de plaisir. Jenny Le Guillou, sa gouvernante et son garde-du-corps, devenue par vingt-huit ans de dévouement presque un autre lui-même, accourait au coup de sonnette; et il fallait être bien connu pour dépasser cette terrible sentinelle.

On trouvait le Maître rompu de fatigue, le teint livide, les yeux injectés à force d'attention, les nerfs endoloris, et comme essoufflé après le temps qui fuit. La lumière du jour l'attristait en déclinant; et il ne déposait la palette que par résignation. Jamais il n'avait pu comprendre que Gros tirât parfois sa



montre en travaillant. Vêtu d'un court veston et entortillé d'un fort cache-nez, il ôtait en vous saluant sa petite casquette avec plus de grâce que Charles X son chapeau à plumes, et vous faisait asseoir auprès de lui sur un grand canapé de drap rouge. Après vous avoir sondé d'un regard clignotant et inoubliable, il achevait de briser en causant sa frêle et précieuse santé. Ce dernier sacrifice de l'artiste était pourtant proportionné à l'intelligence et à la passion de l'interlocuteur. Sa manière de vous faire parler se traduirait par ce mot célèbre : « Tirez, messieurs les Anglais ! »

Il amusait un moment le tapis par des riens ingénieux, vous questionnait finement et semblait vous abandonner la conversation. Ses poses attentives, ses airs de tête malicieux et ses haut-le-corps étonnés inquiétaient d'abord le premier venu. Cependant tout en lui vous parlait encore dans ce court moment de silence : son front plein de choses, ses sourcils âpres et mobiles, ses yeux de diamant noir, ses narines agitées, ses lèvres mélancoliques et violentes, sa luxuriante chevelure, ce menton saillant sur la cravate comme une pierre dans une fronde ; enfin ces petites mains nerveuses, adroites, et plus aiguisées que les griffes du chat.

Les importuns lui donnaient des frayeurs mortelles ; mais le dernier des inconnus le charmait en découvrant dans un tableau quelque trait de naturel et surtout d'invention. A un éloge juste et senti, il s'allumait commme l'amiante ; mais il était de glace avec la flatterie.

La critique n'avait aucun empire sur ses résolutions ; mais il la craignait beaucoup trop, à moins qu'elle ne fût à son égard absolument inepte, ce qui arrivait chaque jour. Le qu'en dira-t-on dans un certain monde intimidait par–dessus tout cet artiste si fier. Un courtisan de M. Ingres, à présent l'ennemi mortel de M. Ingres, désola Delacroix en lui demandant un soir, de la façon la plus injurieuse et la plus suspecte, comment il se faisait que l'auteur de l'*Histoire des artistes vivants* lui eût donné tant d'éloges. Cette question, indigne d'un homme bien né, grimait à la fois un écrivain sans peur et sans reproche en vil apologiste et Delacroix en impudent souffleur. Le noble artiste emporta dans le tombeau le souvenir de cet outrage ; mais l'écrivain n'en a gardé que du mépris.

. . . .

L'inanité verbeuse n'avait pas beau jeu avec De-

lacroix ; il fallait payer de sa personne ; autrement, c'était un gentleman roide et sec, peu disposé à perdre son temps et ses paroles. Il s'amusait pourtant, faute de mieux, à rémouler sa langue sur les sots avec une rapidité stridente et pleine d'étincelles : « Mon cher Monsieur, dit-il un jour à un peintre, votre *Baigneuse* n'a pu se baigner dans ce petit trou ; elle aurait peine à s'y laver les pieds. »

Il épluchait souvent avec une insistance comique les opinions de ses adversaires, et se délectait de leur embarras en redoublant de politesse et de malignité. Au lieu d'attaquer de front une erreur, il préférait mettre à côté la plus sensible des vérités, raisonnant pour ainsi dire par contraste, comme il oppose un ton de couleur à un ton contraire pour le faire mieux ressortir. Avec un jugement très-droit et la meilleure foi possible, il mêlait aux motifs les plus sérieux des plaisanteries déroutantes, et vous donnait des crocs en jambes sophistiques, par pur amour de la victoire. Ses feintes et ses dégagés de conversation étaient parfois de véritables bottes napolitaines. N'approfondissant avec grand plaisir la vie qu'au profit de sa vocation et de son œuvre, il avait encore plus de vues personnelles que de vues générales ; son intelligence vouée au pittoresque préférait les com-

bats de lions aux assemblées de législateurs. La raison philosophique des choses ennuyait, dévoyait cette nature à sensations et à saillies. Il était fort conséquent avec lui-même ; mais la logique des autres le faisait vite sortir des gonds. Quand il voyait venir de loin une conclusion contre ses idées, il rompait la conférence par quelque argument *ad hominem*, par un sarcasme à la Voltaire, ou vous jetait au cou un lacet mexicain.

Fort circonspect envers les personnes qu'il estimait le plus, il était pour ceux qui le comprenaient et l'aimaient d'une franchise et d'une vivacité singulières. Un peu de politique était d'ailleurs bien excusable chez un homme mis sur le qui-vive perpétuel par quarante ans de luttes, soutenues à lui seul contre tout son siècle, et dont il est enfin sorti vainqueur. Ses convictions lui étaient aussi naturelles que le mouvement du sang et la respiration ; mais il n'aimait à les exprimer et à les expliquer que dans le tête-à-tête. Il ne les exposait de temps en temps dans la *Revue des Deux-Mondes* qu'à force de réserves, d'allusions détournées et de sous-entendus. La brutale propagande de ses rivaux le dégoûtait profondément. Les ouvrages de l'art étant pour lui des questions d'esprit et de sentiment et non pas

des affaires litigieuses, il dédaigna toujours de faire le moindre appel ou la plus mince concession au vulgaire, toujours inapte à juger la Poésie et la Beauté. Au lieu de s'épuiser vainement à prouver en esthétique le pour ou le contre, il fit son œuvre selon son cœur. De nos jours, comme dans l'avenir, il ne peut être glorifié que par les natures audacieuses et vivaces, fatalement liées à lui par une sorte de consanguinéité intellectuelle.

Le genre oratoire et dialectique lui déplaisaient. Sa conversation sinueuse et colorée comme une carte de géographie serpentait en tout sens, tandis que les discours pédagogiques ont la rectitude, la monotonie et quelquefois la banalité des grandes routes. Delacroix ne forçait jamais une idée, comme certains limiers de la discussion ; il s'amusait seulement à prendre au filet de soie les caprices qui se levaient de son imagination comme une volée de brillants oiseaux.

L'avocat ergote, le juge délibère, l'homme d'Etat hésite ; l'écrivain, l'artiste et le prêtre, qui ont la foi, parlent, agissent sans balancer, non pas que leurs convictions réfléchies ou seulement spontanées soient impeccables ; mais, — par tempérament, par

vocation, et sous peine de mort morale, — ils ne peuvent les exprimer autrement.

Un homme dont l'intelligence et le mérite dépassent de beaucoup la renommée, M. Paul Chenavard, troublait par moments Delacroix en cherchant avec lui la raison des choses, et même un peu la petite bête qui se trouve au fond de toute grandeur. Certains raisonnements inéluctables de Chenavard, qui n'est pas toujours consolant, mettaient l'auteur du *Massacre de Scio* en colère. Il sentait que le sophisme et quelquefois la pure vérité étouffent le feu sacré, et que, pour faire avec courage certaines choses, il en est d'autres dont il ne faut jamais parler.

« Ce Méphistophélès de Chenavard que j'aime infiniment, — nous disait un jour Delacroix, — m'a beaucoup inquiété par des aperçus fort spirituels, peut-être vrais, mais décourageants en diable. Oh ! ces philosophes !... Pourtant depuis que j'ai vu dernièrement sa tristesse à Dieppe, je me suis bien rassuré pour mon compte. Dieu soit loué, mon cher monsieur, je suis encore plus content de moi qu'il ne l'est de lui-même. »

Malgré tout, Eugène Delacroix avait pour Chenavard une haute estime et une affection réelle. Cette

culture littéraire, encore supérieure à la sienne, l'attirait invinciblement. L'un et l'autre se contaient l'anecdote avec une finesse et une expression sans pareilles : Delacroix excellait par la pétulance et la mordacité; Chenavard reste le maître dans le genre bonhomme et bénisseur; mais il y a toujours un petit dard caché dans son goupillon. Aussi Rossini l'appelle-t-il : « Mon bien-aimé. » On lit sur un croquis d'Eugène Delacroix cette dédicace de sa main :

« A M. Chenavard, en souvenir de l'excellente conversation que j'ai eue avec lui. »

Ce charmant homme savait composer avec les gens d'esprit; mais il avait de terribles antipathies. Nous croyons entendre encore sa tirade sur Paul Delaroche :

« Celui-là, s'écria-t-il en gesticulant et en piétinant, celui-là sera tout ce que vous voudrez, avocat, financier, administrateur, diplomate, tout, excepté peintre. Ne m'en parlez jamais ! Je ne peux entendre prononcer son nom sans me rappeler ceci, qui arriva en Russie à mon oncle Riesener :

« Un opulent personnage l'avait prié de venir faire chez lui le portrait de sa femme. L'ouvrage

étant avancé, mon boyard, assez content, va chercher une cage, et dit au peintre : très-bien, très-bien ; mais si vous posiez sur la main de ma femme ce serin qu'elle aime tant, ce serait au mieux... — Possible, dit Riesener, riant en dedans. — Et... ajouta le mari, si vous mettiez dans l'autre main de Madame ce morceau de sucre pour exciter l'oiseau, le portrait ne serait-il pas encore plus expressif ? Mais il faudrait indiquer aussi que le serin préfère sa maîtresse au morceau de sucre...

« Eh bien ! mon cher monsieur, — terminait Delacroix, — ce boyard vous représente au naturel Paul Delaroche, à la recherche de l'idée et de l'expression ! »

Delacroix ne louait pas M. Ingres avec la même abondance de cœur. Il avait la faiblesse de craindre le sectaire et la secte. Bien qu'il trouvât à son rival certaines qualités graphiques, il ne lui enviait au fond que la santé, l'audace et la ténacité de la conduite. Néanmoins il mettait à parler de son talent une complaisance dont nous ne garantirions pas la parfaite sincérité. Plus M. Ingres déchirait Delacroix, plus Delacroix vantait M. Ingres. Dans ce combat à coups de lance d'un côté

et à coups de chapeau de l'autre, le farouche maître d'école triomphait sans peine de l'obséquieux gentleman.

Écoutez Delacroix, à propos de la brochure de M. Laurent Jan, intitulée : *Ingres, peintre et martyr* :

« Je ne suis pas content de cela ; je désapprouve fort ces injures à un homme du caractère de M. Ingres. Je suis indigné que de plats feuilletonnistes se permettent d'attaquer surtout les commencements de cet homme, qui a lutté avec tant de persévérance, et qui, en fin de compte, n'a pas changé, lorsque pendant si longtemps il s'est trouvé en butte aux privations de toute espèce, faisant des portraits à la mine de plomb, vendant ses tableaux trois cents, quatre cents, cinq cents francs au plus ! Et puis je ne peux supporter l'insolence de ces gens de lettres qui se croient tout permis ! »

Après avoir parlé de plusieurs tableaux, faits par M. Ingres pour M. de Blacas, notamment de *Henri IV et ses enfants,* Delacroix reprit :

« C'est quelque chose que résister si longtemps sans transiger. Voyez pourtant à quoi tient la réputation : si M. Ingres, à l'âge qu'il a, vient à perdre la sienne, que deviendra-t-il ? Et cependant cette brochure de Laurent Jan est répandue peut-être à quatre mille exemplaires,

et autant de rieurs, car elle est faite avec esprit. Vous avouerez que cela est insupportable, quoique M. Ingres ait bien des torts et des ridicules par son intolérance. »

Revenant, quelque temps après, sur cette drôlatique brochure, Delacroix parla ainsi du portrait de Chérubini :

« M. Ingres aurait dû y mettre plus de simplicité sauvage comme le caractère de ce musicien. Chérubini était sans affectation et d'une extrême liberté d'allures. Voyez ses réponses à Napoléon. Au lieu de cela, Ingres en a fait un homme guindé, avec sa main maniérée, posé, drapé *et cœtera*, et sa ridicule Muse (*ridiculus mus*, calembour latin) derrière lui. Et encore, sans nul doute, tout cela a été calculé longtemps comme chose devant faire de l'effet.... Cette école d'Ingres a un travers bien singulier, c'est de vouloir faire de la Peinture une dépendance des antiquaires. C'est de l'archéologie prétenticuse; ce ne sont pas des tableaux. »

Vous voyez, par ce dernier morceau, que Delacroix savait faire lui-même, à l'occasion, de la belle et bonne critique, et qu'il n'était pas toujours en droit de blâmer des gens de lettres énergiques et spirituels, qui sont à peu près les seuls cœurs ouverts de notre misérable temps. Mais Delacroix affectait un peu cette réserve et cette satisfaction

générale et souriante de l'homme politique et de l'homme du monde, lui si franc, si hardi, si violent dans son œuvre. Lui, qui avait tant souffert d'injustes défaites, n'aimait pas trop le parti des faibles et des vaincus. Un peu de *cant* anglais gâtait ce noble caractère.

Extrêmement chaleureux et expansif dans le tête-à-tête avec certains hommes qui soutenaient sa cause, il n'aimait pas toujours à les reconnaître publiquement. Charles Baudelaire, qui a écrit pour lui des pages magnifiques, l'effarouchait un peu par son allure originale, pourtant très-innocente. Il aurait eu, dans une assemblée, plus d'attention pour Gustave Planche, qui ne le comprenait guère, ou pour M. Vitet, le plus pauvre des critiques d'art, qui comparait ses tableaux aux romans de d'Arlincourt. Nous avons eu maintes fois avec Delacroix de fortes prises de langue à ce sujet, dans son intérêt même, et, ajoutons, à sa louange, qu'il nous témoigna toujours la même estime et la même affection.

Voici, d'ailleurs, son opinion sur l'amitié :

« Les vrais amis étant ce qu'il y a au monde de plus précieux, lorsqu'on en a trouvé un, il faut agir avec lui bien autrement qu'avec le reste des hommes. Ainsi, bien loin

de suivre l'opinion reçue, qui veut qu'avec un ami on puisse agir librement, sans façon, en vrai déshabillé, il faut, au contraire, des convenances, une espèce de respect. De la confiance, oui; mais toujours avec discrétion, même avec de la politesse, de la politesse affectueuse. Avec un ami vrai, plus qu'avec aucun autre homme, il faut être sur le qui-vive, et craindre toujours de faire ou de dire quoi que ce soit qui puisse le blesser. »

En apparence fort enjoué, et par moments extrêmement plaisant et moqueur, il voyait la vie sombre, même pour les triomphateurs :

« Voyez Gros, qui avait acquis tout ce qu'il voulait, et qui est allé mourir dans une mare; Léopold Robert qu'on adorait, et qui s'est coupé la gorge. C'est donc une chose bien triste et bien inconcevable que l'humanité! »

Dans son atelier si bien outillé, mais chauffé d'une manière asphyxiante ; dans son appartement si simple et si rangé, il travaillait toujours à quelque chose. Sérieux, doux, affable et n'ayant que certains bouillonnements d'impatience, ses serviteurs l'adoraient, et lui-même aimait ses serviteurs comme Michel-Ange aima les siens. Nous l'avons un jour trouvé désolé dans sa maison de la rue Notre-Dame-de-Lorette de la maladie de sa gouvernante :

« Elle m'est plus chère qu'une sœur, nous dit-il. Elle est le dévouement aveugle en personne. Ne vous fâchez jamais de son humeur, quand vous venez ici. Elle garde à vue comme un soldat mon temps et ma vie. »

La santé de Delacroix était frêle et capricieuse; le froid, le chaud, le sec, l'humide, agissaient sur son talent et sur son caractère d'une façon étonnante. Ce qui le chagrinait le plus, c'était la nécessité d'interrompre ses ouvrages en train. Il soignait sa santé comme un guerrier panse son cheval. L'hiver était pour lui chargé de maux, et le printemps rempli de cette crainte du poëte :

« Les asphodèles, qui viennent avec les hirondelles, ramènent les beaux jours et annoncent la mort... »

Aux approches de l'Exposition de Peinture, il travaillait d'arrache-pied, et, quand la lumière lui manquait, il se mettait à table exténué, mourant de faim, et s'endormait deux heures. L'automne, il faisait dans son petit jardin de Champrosay ces fleurs si belles et si vivantes, qui boivent l'ombre et le soleil; ou bien il composait en courant la campagne ces paysages agrestes et quelquefois épiques, par exemple celui qu'il a tiré de la forêt de

Sénart pour son tableau de *Weisslingen pris dans une embuscade*.

Tout l'hiver dernier, après des journées très-laborieuses, il allait passer plus souvent que jamais ses soirées dans quelques salons dont il était l'honneur et l'ornement.

Entendre de la musique avec passion et causer avec feu le fatiguèrent beaucoup. Courir en voiture à travers Paris, pour visiter et conseiller quelques artistes exposants, qui l'avaient obsédé de lettres, acheva de l'accabler. Il partit pour Champrosay le 26 mai. Rencontré en chemin de fer par une connaissance, il parla trop vivement. A peine arrivé dans sa maisonnette, il se sentit un malaise, qui eut bientôt d'alarmants symptômes. Ni appétit, ni force. De temps en temps, des velléités suivies aussitôt de dégoûts. Toute une semaine, il ne prend presque plus rien. Il allait, sans mot dire, de sa chambre à coucher à son jardin, et revenait péniblement du jardin à la chambre. Nouvelle et plus forte crise. Il se décide à retourner à Paris pour consulter son médecin; et c'est précisément ce jour-là qu'il est prié d'aller voter à Draveil pour l'élection d'un député au Corps Législatif!

Le dimanche, 1er Juin, l'illustre malade, parti

de Champrosay vers huit heures du matin, arrive à Paris sur les onze heures, et peut à peine monter son escalier. Le docteur Laguerre le voit à midi, et lui donne une potion. Le 15, il y avait un mieux.

Le 16, Delacroix repart pour la campagne, où il arrive à trois heures, très-secoué et tout meurtri. La maigreur et la faiblesse augmentent à vue d'œil. Le médecin, mandé le 22, arrive en toute hâte et recommande au malade de manger un peu pour recouvrer des forces. L'accablement continue. La quinine ramène quelque appétit. L'appétit redisparaît; la maigreur devient spectrale; et le docteur se dit que tout va mal.

Eugène Delacroix allait encore de la chambre au jardin, et revenait du jardin à la chambre, lisait un peu, s'assoupissait dans un fauteuil, et ne se mettait guère au lit avant minuit ou une heure.

Livide et défait, il souriait à chaque instant de mieux être :

« Allons ! ça reviendra ! »

Un soir il dit à Jenny : « Oh ! si je guéris, comme je le pense, je ferai des choses étonnantes ; je sens mon cerveau bouillonner ! »

Le 1er Juillet, ses forces diminuent encore. Il écrit au docteur qui lui ordonne un peu de quinquina mêlé

à sa boisson ; mais le sommeil commence à le quitter.

Le 13, il n'en peut plus. Découragement.

Le 15, matin, il revient à Paris en voiture particulière, soutenu par Jenny, appuyé sur des coussins, à demi-mort. On le couche. A partir de ce jour, il a plus que jamais envie de fruits de toute espèce, cerises, figues, ananas; mais il ne peut souffrir le vin qu'il buvait toujours excellent. Il lui faut de la *pale ale*, prise au faubourg Saint-Honoré. Après avoir touché du bout des lèvres les choses désirées, il n'en veut plus. Le médecin, désespérant de sa vie, finit par tout permettre, et Delacroix prend une glace qui lui donne le délire ; mais, à peine revenu à lui-même, il fait cette recommandation : « Dites que je vais mieux. »

Le 18 ou le 20, consultation entre MM. Bouillaud et Laguerre.

Le 22 et le 23, petite amélioration.

Le 24, abattement.

Visite, tous les matins à onze heures, du médecin accoutumé, qui n'ordonne rien.

A la fin de Juillet, M. Laguerre demande une nouvelle consultation. Alors Delacroix semble voir ce qu'il a représenté lui-même dans une de ses

lithographies : la Mort, raillant des docteurs assemblés dans la chambre d'un malade et aiguisant sa faux derrière un fauteuil.

« Il va mieux, — dit à Jenny M. Bouillaud, à peine sorti de la chambre ; — il peut revenir à la campagne ; l'air lui fera du bien. »

Le malade avait écouté de son oreille si fine :

« — Jenny ! le médecin vous a dit quelque chose !...

« — Non,... Monsieur, il me saluait en sortant...

« — Si fait, si fait... il vous a dit quelque chose... »

Eugène Delacroix fait appeler son notaire, qui ne peut, dit-il, recevoir ses dispositions que deux jours après. Mais le malade, sans perdre un instant, se fait relever sur son séant avec une pile de coussins et écrit deux heures ses volontés d'une main ferme. Puis, malgré l'extrême fatigue, il paraît radieux.

« — Hélas ! dit Jenny, étouffant ses pleurs, vous êtes brisé, mon pauvre maître !

« — Oui ; mais je suis content ; j'ai eu le courage de faire cela pour vous. » Le surlendemain, il dicta à Me Simon ce qu'il avait écrit et tout le reste.

Peu de jours avant il avait fait brûler, tisonnant le feu lui-même, seize ou dix-huit *Agenda*, où il écrivait année par année, au jour le jour et à bâtons rompus, ses pensées sur l'art, la vie et les vieux maîtres; sur ses contemporains les plus marquants à divers titres, et dont nous avions fait des extraits sous ses yeux en 1853. Jenny déclare l'avoir supplié de ne pas détruire ces précieux souvenirs.

« Si je m'en tire, répondait-il, j'ai assez de mémoire pour retrouver tout ce que j'avais là; — et il allait toujours, dit-elle, et moi aussi, brûlant et déchirant tout, hormis quelques morceaux qu'il avait récopiés et que j'ai remis à M. Rivet (1). »

Le 9 ou le 10 Août, un membre de l'Académie des Beaux-Arts vient demander au nom de ses confrères de l'Institut des nouvelles du moribond. On ne l'introduit pas; mais Delacroix ayant appris qui c'était, dit avec une tristesse inexprimable :

« M'ont-ils assez ennuyé; m'ont-ils assez insulté; m'ont-ils assez fait souffrir, ces gens-là, mon Dieu! »

(1) M. Rivet, un des meilleurs amis de Delacroix, les publiera, sans doute dans la *Revue des Deux Mondes*, en y mêlant ses réflexions.

La journée et la nuit du 11 furent agitées.

Le 12, Delacroix était assez calme. La soirée fut mauvaise; ses serviteurs veillèrent jusqu'à minuit passé. Il les voyait avec peine encore sur pied, et les exhortait au repos d'une voix faible. Tenant dans ses mains les mains de Jenny, et fixant sur elle des regards profonds, il respirait difficilement. Son intelligence, au lieu de défaillir, semblait prendre d'heure en heure plus de subtilité. Jean Potier, son valet de chambre, le soulevait doucement pour aider la respiration, mais le recouchait aussitôt; le malade parlait à voix basse et par gestes.

Depuis deux heures du matin, il regarda presque toujours Jenny, les mains dans ses mains. Incliné du côté gauche, et fort oppressé, il entendit l'angélus de Saint-Germain-des-Prés, et fit un petit mouvement.

Vers sept heures moins un quart, il respirait encore...

A sept heures, c'était fini.

Ainsi mourut, presque en souriant, le 13 août mil huit cent soixante-trois, Ferdinand-Victor-Eugène Delacroix, peintre de grande race, qui avait un soleil dans la tête et des orages dans le cœur;

qui toucha quarante ans tout le clavier des passions humaines, et dont le pinceau grandiose, terrible ou suave passait des saints aux guerriers, des guerriers aux amants, des amants aux tigres, et des tigres aux fleurs.

EXTRAITS DES AGENDA

D'EUGÈNE DELACROIX

SUR LE BEAU.

« Y a-t-il une manière spéciale, une recette quelconque pour atteindre ce que l'on appelle le Beau Idéal?

« Le sentiment du Beau est-il cette impression produite en nous par un tableau de Vélasquez, une estampe de Rembrandt, une scène de Shakespeare? Ou bien le Beau nous est-il révélé par la vue de nez droits, des draperies correctes de Girodet, Gérard et autres élèves de David? Le Silène est beau, le Faune est beau. La tête de Socrate dans l'antique est pleine de caractère avec un nez épaté, une bouche lippue et de petits yeux. Encore faut-il dire que le Silène, le Faune et tant d'autres figures de caractère sont en marbre dans l'antique, et l'on conçoit que le marbre, la pierre ou le bronze exigent dans

l'expression des détails une sobriété dégénérant en sécheresse et en roideur dans la Peinture, qui a pour elle la couleur, l'effet, la transparence, et qui comporte les détails les plus palpitants.

« Rubens a trouvé le Beau dans la *Pêche miraculeuse* : son Saint Pierre est un homme vaillant, aux mains rudes, capable de suivre le Christ dans les entreprises les plus extraordinaires.

« Les Apôtres sont loin d'avoir une vie aussi puissante dans le tableau de Raphaël, qui les représente recevant l'Institution. Sans l'admirable intelligence qui place dans cette composition le Christ tout seul d'un côté, les Apôtres rangés ensemble en face de lui ; Saint Pierre à genoux recevant les clés, — genre d'effet très-élevé particulier au génie de Raphaël, — cet ouvrage ne serait que joli au lieu d'être beau.

« Lorsque Raphaël rassemble ses Docteurs et ses Saints dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, rien n'est plus froid que ce qui semble se passer entre ces personnages ; ils ont des poses contrastées dont les lignes, à la vérité, sont d'une étonnante combinaison, mais qui n'établissent entre eux aucun lien moral.

« Dans les *Noces*, de Paul Véronèse, je vois, au contraire, des hommes de figures et de tempéraments variés en communication intime ; je les trouve passionnés et vivants, effet si difficile à rendre dans une scène calme et presque sans mouvement. Le Beau est-il à la fois dans la *Dispute du Saint-Sacrement* et dans les *Noces de Cana ?* Peut-être ; mais il s'y trouve dans des sens bien

différents. Le style est aussi fort dans l'un que dans l'autre tableau, puisque le style, quoi qu'on en puisse dire, ne consiste absolument que dans l'expression libre, originale des qualités propres à chaque maître.

« Là où un peintre cherchera une expression, un style de convention, il sera tendu, il perdra son cachet; là où il s'abandonnera franchement à son originalité, qu'il s'appelle Raphaël, Michel-Ange, Rubens ou Rembrandt, il sera toujours sûr de sa grandeur et de sa puissance. »

L'ÉCOLE DE DAVID.

« Les hommes de l'école de David ont passé leur vie à répéter les mêmes formes, non pas imitées, mais calquées sur l'antique. L'Antinoüs, la Vénus, le Gladiateur, etc., sont des types qu'ils ont reproduits pour ainsi dire les yeux fermés; et, comme ils sont convaincus que se permettre autre chose est un crime contre le goût, ils donnent naïvement la preuve que le moyen d'atteindre le Beau ne consiste pour eux que dans l'application d'une recette. On élève encore aujourd'hui le même préjugé contre Raphaël : un pas en deçà, un pas au delà de la manière du maître est une infraction abominable..... Et ils imitent pieusement et servilement jusqu'à ses écarts et ses fautes. »

LE GOUT FRANÇAIS.

« Une nation n'a de goût que dans les choses où elle réussit. Les Français ne sont bons que pour ce qui se

parle ou se lit; ils n'ont jamais eu de goût en musique ni en peinture. La peinture mignarde et coquette est la seule qu'ils aiment. Les maîtres sérieux comme Le Poussin, Le Sueur, Puget, ne font point école chez les Français. La manière les séduit avant tout. »

DU STYLE DANS LES ÉCRITS.

« On n'est jamais long quand on dit exactement ce que l'on a voulu dire. Si vous devenez concis en supprimant un *qui* ou un *que*, mais que vous deveniez en même temps obscur et embarrassé, quel but avez-vous atteint? Assurément ce ne sera pas celui de l'art d'écrire, qui est avant tout de se faire comprendre. Il faut toujours supposer que ce que vous avez à dire est intéressant, car, s'il n'en est pas ainsi, qu'importe que vous soyez long ou concis? »

LA MUSIQUE.

« La musique a besoin d'être connue et appréciée à plusieurs reprises. Il faut aussi que le musicien ait établi l'autorité de son style ou qu'il en ait au moins donné la compréhension par des ouvrages assez nombreux. Une instrumentation pédantesque, un goût d'archaïsme donnent quelquefois dans l'ouvrage d'un homme inconnu l'idée de l'austérité et de la simplicité; une verve quelquefois déréglée, soutenue de réminiscences habilement plaquées et d'un certain *brio* dans l'instrumentation, peut faire l'illusion d'un génie fougueux, emporté par

ses idées et capable de plus encore ; ce qui s'appliquerait à Mendelsohn. Il manque d'idées et cache de son mieux cette absence capitale par tous les moyens que lui suggèrent son habileté et sa mémoire.

« Il y a peu de musiciens qui n'aient trouvé quelques motifs frappants. L'apparition de ces motifs dans les premiers ouvrages du compositeur donne une idée avantageuse de son imagination ; mais ces velléités sont souvent suivies d'une langueur mortelle ; ce n'est pas cette heureuse facilité des grands maîtres qui prodiguent les motifs les plus heureux, souvent dans de simples accompagnements.

« Ce n'est plus cette richesse d'un fonds toujours inépuisable et toujours prêt à se répandre qui fait que l'artiste trouve sous sa main ce qu'il faut, ne passe pas son temps à chercher toujours le mieux, et à hésiter ensuite entre plusieurs formes de la même idée.

« Cette franchise, cette abondance, est le plus sûr cachet de la supériorité dans tous les arts. Raphaël, Rubens ne cherchaient pas les idées ; les idées venaient à eux d'elles-mêmes, et même en trop grand nombre. Le travail chez de pareils hommes ne s'applique guère à les faire naître, mais à les rendre le mieux possible. »

LE SUEUR ET POUSSIN.

« L'impression profonde que m'ont faite les Le Sueur ne m'empêche pas de me rendre compte du degré de force que la couleur peut ajouter à l'impression. Contre

l'opinion vulgaire, je dirai que la couleur a un attrait beaucoup plus mystérieux et peut-être plus puissant. Elle agit pour ainsi dire à notre insu : je suis convaincu même qu'une grande partie du charme de Le Sueur est due à sa couleur ; il a l'art qui manque tout à fait au Poussin de donner de l'unité à tout ce qu'il représente. Chaque figure de Le Sueur offre un ensemble harmonieux de lignes et d'effet, et le tableau, réunion de toutes les figures, est accordé partout. Cependant il est permis de croire que s'il eût eu à peindre la *Reine à cheval* (Marie de Médicis), dont Rubens a fait un si magnifique tableau, Le Sueur n'eût pas été, à beaucoup près, aussi avant à l'imagination dans un sujet dépourvu d'expression comme l'est celui-là. Un coloriste seul pouvait imaginer ce panache, ce cheval, cette ombre transparente de la jambe de derrière, qui se lie au manteau, etc.

« Le Poussin perd beaucoup au voisinage de Le Sueur. La grâce est une Muse qu'il n'a jamais entrevue; l'harmonie des lignes, de l'effet, de la couleur, est une réunion des qualités les plus précieuses qui lui a été complétement refusée. Il a la force, la conception, la correction poussée au dernier terme ; mais jamais de ces oublis ou de ces sacrifices faits aux liants, à la douceur de l'effet ou à l'entraînement de la composition. Il est tendu dans ses sujets romains, dans ses sujets religieux, dans ses bacchanales ; ses faunes et ses satyres sont trop retenus et sérieux; ses nymphes sont bien chastes pour des êtres mythologiques ; ce sont de très-belles personnes qui n'ont rien de surnaturel.

« Le Poussin n'a jamais pu peindre la tête du Christ ; le corps pas davantage, ce corps, d'une complexion si tendre, cette tête où se lient l'onction et la sympathie pour les misères humaines. En faisant son Christ il a pensé davantage à Jupiter, même à Apollon. La Vierge lui a manqué également. Il n'a rien entrevu de ce personnage plein de divinité et de mystère. Il n'intéresse à son Enfant-Jésus ni les hommes épris de sa grâce, ni les animaux que l'Évangile rassemble autour du berceau de l'Enfant divin. Le bœuf et l'âne manquent autour de la crèche du Dieu qui vient de naître sur cette paille. La rusticité des bergers qui viennent l'adorer est un peu relevée par un souvenir des figures antiques ; les rois Mages ont un peu de la roideur et de l'économie de draperies et d'accoutrement qu'on remarque dans les statues. Il ne se trouve pas dans Le Poussin ces manteaux de soie et de velours couverts de pierreries, portés par des esclaves qui les traînent dans la fange de cette étable aux pieds du maître de la nature qu'un pouvoir surnaturel leur vient révéler. Où sont ces dromadaires, cette suite nombreuse, ces encensoirs, toute cette pompe qui fait un admirable contraste dans cet humble réduit ? »

LES ANIMAUX ET L'HOMME.

« Les animaux ne sentent pas le poids du temps. L'imagination, qui a été donnée à l'homme pour sentir ses biens, lui procure une foule de maux imaginaires. L'invention des distractions, les arts qui remplissent les

moments des artistes qui exécutent, charment en même temps les loisirs de ceux qui jouissent du spectacle de leurs créations. La recherche de la nourriture, les courts moments de la passion animale, de l'allaitement des petits, de la construction des nids et des tanières, sont les seuls travaux que la nature ait imposés aux animaux. L'instinct les y pousse; aucun calcul ne les y dirige. L'homme porte le poids de ses pensées aussi bien que celui des misères naturelles qui font de lui un animal. A mesure qu'il s'éloigne de l'état le plus semblable à la bête, c'est-à-dire de l'état le plus sauvage à ses différents degrés, il perfectionne les moyens de donner l'aliment à cette faculté idéale refusée à la brute. Mais les appétits de son cerveau semblent croître à mesure qu'il cherche à les satisfaire. Quand il n'imagine ni ne compose pour son propre compte, c'est-à-dire quand il n'est pas artiste lui-même, il faut qu'il jouisse des imaginations des autres hommes comme lui, ou qu'il étudie les secrets de cette nature qui l'entoure et lui présente ses problèmes. Celui-là même que son esprit moins cultivé ou plus obtus rend impropre à jouir des plaisirs délicats, auxquels l'esprit prend part, se livre, pour remplir ses moments, à des délassements matériels, mais qui sont autre chose que l'instinct qui pousse l'animal à la chasse, par exemple. Si l'homme chasse, dans un état moyen de civilisation, c'est pour occuper son temps. Il y a beaucoup d'hommes qui dorment pour éviter l'ennui d'une oisiveté qui leur pèse et qu'ils ne peuvent secouer par des occupations offrant quelque attrait. Le sauvage qui chasse ou qui pêche pour arriver à manger, dort pen-

dant les moments qu'il n'emploie pas à fabriquer ses grossiers outils, ses arcs, ses flèches, sa hache de caillou et ses hameçons.»

LE TALENT.

« Le vulgaire croit que le talent doit toujours être égal à lui-même ; qu'il se lève tous les matins comme le soleil, reposé et rafraîchi, prêt à tirer du même fonds toujours ouvert, toujours plus abondant, des trésors nouveaux à verser sur ceux de la veille ; il ignore que, semblable à toutes les choses mortelles, le talent a un côté d'accroissement et de dépérissement ; qu'indépendamment de cette carrière qu'il fournit, comme tout ce qui respire, à savoir de commencer faiblement, de s'accroître, de paraître dans toute sa force et de s'éteindre par degrés, il subit toutes les intermittences de la santé, de la maladie, de la disposition de l'âme, de la gaîté ou de la tristesse. En outre, il est sujet à s'égarer dans le plein exercice de sa force. Il s'engage souvent dans des routes trompeuses ; il lui faut parfois beaucoup de temps pour en revenir au point d'où il est parti, et souvent il ne s'y retrouve plus lui-même.

« Semblable en cela à la chair périssable, à la vie faible par tous les côtés de toutes les créatures, laquelle est obligée de résister à mille influences destructives, ce qui la force ou à un continuel exercice ou a des soucis incessants pour n'être pas dévorée par cet univers qui pèse sur nous ; le talent est obligé de veiller constamment sur lui-même, de combattre, de se tenir perpétuellement en haleine en

présence des obstacles au milieu desquels s'exerce sa singulière puissance.

« L'adversité et la prospérité lui sont des ennemis également à craindre. Le trop grand succès tend à énerver le talent, l'insuccès à le décourager.

« Plusieurs hommes de talent n'ont eu qu'une heure, qui s'est éteinte aussitôt que montrée. Cette lueur éclate quelquefois aux yeux de ces hommes, dès leur début, et elle disparaît ensuite pour toujours.

« D'autres hommes, faibles, incertains, diffus ou monotones en commençant, ont jeté, après une longue carrière obscurément parcourue, un éclat incomparable : Tel est Cervantès. Lewis, après avoir fait le *Moine*, n'a rien fait depuis; il est des hommes qui n'ont pas subi d'éclipse. »

LA VIE ARTISTE.

LETTRE A UNE DAME.

« Je suis triste de votre ennui. Avec tant de moyens de passer agréablement votre temps en ce monde, vous ne jouissez pas des moments que le ciel accorde relativement à bien peu de créatures dans notre état de civilisation. Vous avez raison quand vous me trouvez heureux dans l'exercice de l'art qui m'amuse et m'intéresse réellement. Mais à quel prix acquiert-on ce talent souvent médiocre et contestable, qui nous console, si vous voulez, dans de certains moments, et que de chagrins l'accompagnent dont on ne raconte jamais la centième portion?

Notez que vous faites partie de ce petit nombre pour lequel, nous autres, mouches à miel, nous travaillons sans cesse. C'est pour vous plaire que nous jaunissons et que nous périssons. Vous n'avez autre chose à faire que nous admirer ou, ce qui est infiniment plus agréable, nous critiquer. Et cela avec des conditions de digérer infiniment supérieures, car vous prenez le repos et l'exercice quand il vous plaît; vous allez, vous venez, vous vous reposez. Mais les bonnetiers eux-mêmes ne travaillent comme des nègres trente ans de leur vie que pour se reposer un jour. Vous êtes donc arrivée toute portée là où nous tendons nous autres de toute la force de nos muscles et de notre intelligence, et sans presque jamais y parvenir. Vous êtes à l'abri des journalistes, des envieux. Avez-vous un ennemi? vous lui donnez à dîner; vous l'enchaînez même à vous amuser, dans l'occasion. Consolez-vous donc un peu, pour ce qui vous concerne, au spectacle de ce que souffrent tant de malheureux qui, loin d'avoir à donner à dîner et à jouir du superflu, n'ont pas même le nécessaire. »

A MONSIEUR THÉOPHILE SILVESTRE, A LONDRES.

Paris, ce 31 décembre 1858.

« Mon cher Monsieur,

« Je reçois votre lettre de Londres et je la trouve trop pressante et pour la matière que j'ai à traiter, et pour

l'état où je suis depuis trois jours, par exception, car je me portais à merveille depuis six mois. J'ai pris un malaise qui me met tout à plat. Encore si vous m'aviez demandé ces renseignements pour une époque un peu plus reculée, j'aurais pu choisir mes moments. Au reste ce que vous me demandez est ce que j'ai le plus de plaisir à faire.

« L'époque de ma vie où j'ai vu l'Angleterre (1826) et le souvenir de quelques amis d'alors est très-doux pour moi. Presque tous ont disparu. Parmi les artistes anglais qui m'ont fait l'honneur de m'accueillir tous avec la plus grande bonté, car j'étais alors à peu près inconnu, je crois qu'il n'en reste plus un seul. Wilkie, Lawrence, Fielding, grands artistes, un surtout, Copley, dans le paysage et l'aquarelle; Etty, mort, je crois, récemment, m'ont montré la plus grande complaisance. Je ne parle pas de Bonington, mort aussi dans sa fleur, qui était mon camarade, et avec lequel, ainsi que Poterlet, autre mort prématuré, en qui la Peinture a perdu beaucoup (celui-ci était Français), je passais ma vie, à Londres, au milieu des enchantements que donnent dans ce pays-là, à un jeune homme ardent, la réunion de mille chefs-d'œuvre et le spectacle d'une civilisation extraordinaire. Je ne me soucie plus de revoir Londres; je n'y retrouverais aucun de ces souvenirs-là et surtout je ne m'y trouverais plus le même pour jouir de ce qui s'y voit à présent. L'école même est changée. Peut-être m'y verrais-je forcé de rompre des lances pour Reynolds, pour ce ravissant Gainsborough que vous avez bien raison d'aimer. Non pas que je sois l'adversaire de ce qui se fait maintenant dans la

peinture en Angleterre : j'ai été frappé même de cette prodigieuse conscience que ce peuple peut apporter même dans les choses d'imagination; il semble presque qu'en revenant au rendu excessif des détails ils sont plus dans leur génie que quand ils imitent les peintres italiens et surtout les coloristes flamands. Mais que fait l'écorce? ils sont toujours Anglais sous cette transformation apparente. Ainsi, au lieu de faire des pastiches purs et simples des primitifs Italiens, comme la mode en est venue chez nous, ils mêlent à l'imitation de la manière de ces vieilles écoles un sentiment infiniment personnel; ils y donnent l'intérêt provenant de la passion du peintre, intérêt qui manque en général à nos froides imitations des recettes et du style des écoles qui ont fait leur temps.

« Je vous écris sans m'arrêter, et je vous lance tout ce qui me vient. Mes impressions de ce temps-là seraient peut-être un peu modifiées aujourd'hui. Peut-être trouverais-je dans Lawrence une exagération de moyens d'effet qui sent un peu trop l'école de Reynolds; mais sa prodigieuse finesse de dessin, la vie qu'il donne à ses femmes, qui ont l'air de vous parler, lui donne, comme peintre de portraits, une sorte de supériorité sur Van-Dyck lui-même dont les admirables figures posent tranquillement. L'éclat des yeux, les bouches entr'ouvertes sont rendus admirablement par Lawrence. Il m'a accueilli avec beaucoup de grâce; c'était un homme gracieux par excellence, excepté pourtant quand on critiquait ses tableaux. Deux ou trois ans après mon voyage en Angleterre, j'y envoyai plusieurs tableaux, entre autres *La Grèce sur les ruines de Missolonghi* et le *Marino Faliero*. Ce der-

nier tableau attira beaucoup son attention. On m'a assuré qu'il avait manifesté l'intention de l'acquérir. Il mourut à peu près dans ce temps-là. J'ai eu de lui une lettre en huit pages, à propos d'un petit article que j'avais fait, dans la *Revue de Paris*, sur son portrait du Pape. J'eus l'imprudence de la montrer, avant de l'avoir bien lue moi-même, à un fougueux amateur d'autographes à qui je n'ai jamais pu la reprendre.

« Wilkie fut également pour moi aussi aimable que le comportait son caractère réservé. Un de mes souvenirs les plus frappants, est celui de son esquisse de *John Knox prêchant*. Il en a fait depuis un tableau qu'on m'a assuré être inférieur à cette esquisse. Je m'étais permis de lui dire, en la voyant, avec une impétuosité toute française, qu'Apollon lui-même prenant le pinceau ne pourrait que la gâter en la finissant.

« Je le revis quelques années après à Paris. Il vint me voir et me montra quelques dessins rapportés d'un grand voyage d'Espagne dont il revenait. Il me parut entièrement bouleversé par les peintures qu'il y avait vues : j'ai admiré qu'un homme d'un génie aussi réel, et parvenu jusqu'à la vieillesse, pût être influencé à ce point par des ouvrages fort différents des siens. Au reste, il mourut peu après dans un état mental, m'a-t-on assuré, fort ébranlé.

« Constable, homme admirable, est une des gloires anglaises. Je vous ai déjà parlé de l'impression qu'il m'avait produite au moment où je peignais le *Massacre de Scio*. Lui et Turner sont de véritables réformateurs. Ils

sont sortis de l'ornière des paysagistes anciens. Notre école, qui abonde maintenant en hommes de talent de ce genre, a grandement profité de leur exemple. Géricault était revenu tout étourdi de leurs grands paysages.

« Je ne me suis pas trouvé en Angleterre en même temps que Charlet et Géricault. Je n'ai pas besoin de vous dire ce qu'on doit penser de ces deux hommes. Vous connaissez ma grande admiration pour l'un et pour l'autre. Charlet est un des plus grands hommes de notre pays; mais on ne dressera jamais chez nous une statue à un homme qui n'a fait autre chose que jouer avec un petit bout de crayon pour faire de petites figures. Le Poussin a attendu deux cent cinquante ans cette fameuse souscription à sa statue, laquelle, je crois, n'existe pas encore, grâce à l'insuffisance de fonds. S'il eût brûlé seulement deux villages, il n'eût pas attendu aussi longtemps.

« Je fais des vœux pour que vous nous ameniez ici les beaux ouvrages dont vous me parlez (1). Notre école a grand besoin de se voir infuser un peu de sang nouveau. Notre école est vieille, et il semble que l'école anglaise soit jeune. Ils (les Anglais) semblent chercher le naturel, et nous ne sommes occupés qu'à imiter des tableaux. Ne me faites pas lapider en me prêtant au dehors ces sentiments qui sont, hélas! les miens.

« Vous avez bien fait de me mettre sur un chapitre que

(1) J'avais été envoyé, par ordre de l'Empereur, en mission en Angleterre et en Italie, comme Inspecteur des Beaux-Arts.

T. S.

j'aime. Voilà quatre pages d'un malade que ces souvenirs ont un peu reposé. Je serai très-heureux que tout cela puisse vous être utile. Vous connaissez ma reconnaissance et le plaisir que j'ai à vous être agréable.

« Votre tout dévoué

« EUG. DELACROIX. »

OPINIONS ET PROCÉDÉS

D'EUGÈNE DELACROIX

EXTRAITS DES SOUVENIRS MANUSCRITS DE M. DE PLANET.

I

Eugène Delacroix avait un plaisir extrême à voir les Indiens Ioways amenés à Paris par Catlin en 1845, et il faisait d'après ces sauvages des croquis de souvenir au lavis, au crayon et à la plume. La plupart de ces naïves images sont enlevées au pinceau d'aquarelle.

« Pour ces choses de souvenir, disait-il, les premiers croquis ne doivent être ni trop cherchés, ni retouchés. Quand on n'a d'abord pu ressaisir ce que la mémoire représente si vaguement, il faut faire d'autres croquis du même

sujet et les refaire jusqu'à ce que l'on ait retiré de sa mémoire l'image qui se trouve au fond. »

« Il comparait ainsi quelques-uns de ces sauvages aux sculptures antiques : Le chef brandissant sa lance, c'est Ajax défiant les Dieux. Dans la danse du scalp, les femmes, sautant sur les orteils avec une allure si noble, si mystérieuse, et tenant la lance avec le scalp au bout, rappellent les vierges des Panathénées de Phidias. »

II

Durant son voyage au Maroc, en 1832, Delacroix aimait à retrouver aux femmes de ce pays le peplum des Grecs et des Romains :

« C'est une bande d'étoffe en parallélogramme, de quinze pieds de longueur sur trois pieds de largeur. Les Marocaines commencent par l'attacher sur l'épaule gauche par un des coins au moyen d'une agrafe ou fibule. L'autre coin du même côté retombe sur la cuisse gauche. La suite de l'étoffe couvre le sein, s'attache ensuite sur l'épaule droite, passe sous le bras droit, fait le tour du dos et revient par derrière à l'épaule gauche. Là, le dernier coin de l'étoffe est piqué, avec le premier, par l'agrafe ou fibule, qui est en or ou en argent. Les femmes pauvres se contentent d'une épine d'arbre. Le côté du corps où viennent pendre les deux côtés du peplum n'est donc pas enveloppé. Les Marocaines tiennent ces deux draperies soulevées par une

ceinture serrée autour de la taille, ce qui fait faire de très-beaux plis à une draperie si ample : quinze pieds d'étoffe pour le simple tour de la poitrine. » (1)

III

Observations sur les Maures :

« Ils ont les lèvres déformées, la bouche grande, le nez avec un méplat incliné au bout du cartilage, les yeux grands et beaux, le nez aquilin et ordinairement bien fait

« Les femmes ont de l'or partout : cercles, bagues, bracelets, gros pendants d'oreille en forme de croissant, etc. »

IV

« Faites toujours des compositions d'un caractère analogue aux endroits où vous vous trouvez. A la campagne, prenez des sujets rustiques. Profitez des impressions qui vous sont données par la nature et par les sujets qui vous environnent. »

V

Delacroix détestait les vagues conceptions d'Ary Scheffer, si étrangement surnommé par M. Guizot : « *le peintre des âmes.* »

(1) Voir les impressions d'Eugène Delacroix au Maroc, dans *l'Histoire des artistes vivants*, in-8°, 1re série. — Paris, E. Blanchard, éditeur, 3, rue Honoré-Chevalier.

Un élève allait commencer un tableau : *Saint Augustin, assis avec son ami sous un figuier, et tourmenté par le doute.*

« Il est difficile au spectateur, dit Delacroix, de comprendre en peinture un pareil sujet. »

L'élève restait frappé de la lecture des *Confessions*. Delacroix ajouta :

« Alors, c'est différent. Être frappé est, pour faire un tableau, la chose essentielle. Ce qu'un homme ne voit pas en peinture, un autre peut l'y trouver. »

VI

« Par sa trop grande science à établir une à une en peinture toutes les saillies musculaires, Michel-Ange négligeait des plans essentiels; ce qui fait de certains morceaux de ses figures peintes des cartes et plans. Géricault avait un peu le même défaut dans *Le Radeau de la Méduse*; mais s'il eût vécu, il eût reconnu son erreur de jeunesse et s'en fût corrigé. A ce sujet, l'homme inimitable et qu'on doit le plus étudier, c'est Paul Véronèse, qui, par sa sagesse à établir les plans et les tons locaux de clair-obscur, fait que de près il n'y a pas, de l'ombre au clair, grande différence de valeur; mais dans ses ouvrages tout est si juste, et quant à la place relative des objets et quant au vrai point de vue du spectateur, que l'effet voulu par l'artiste se trouve toujours produit. »

VII

« L'antique a cette simplicité, cette douceur et cette sobriété dans les plans qu'ont eues à leur tour Paul Véronèse et Murillo. Rubens a été un peu exagéré et trop savant pour l'exécution de certains morceaux. Rubens par ses fonds sombres et ses figures brillantes tombe quelquefois dans le fantastique; Véronèse détache toujours ses figures de telle manière qu'il semble qu'on pourrait tourner autour d'elles. Cette illusion tient à ceci : les figures du premier plan sont beaucoup plus vigoureuses que les figures du dernier. La nature agit presque toujours ainsi. »

Cette comparaison de certains personnages de Rubens à des fantômes avait trait à la *Descente de croix* d'Anvers, placée dans un transept assez sombre, et dont les fonds ont poussé au noir :

« On ne voit de loin, disait Delacroix, que des figures blanches, sans lien entr'elles et qui ont l'air fantastique. »

VIII

« Le contour de la grisaille doit être plus fortement tracé que celui d'une autre peinture. En modelant un sujet en grisaille il est bon d'exagérer par la touche la saillie de certains morceaux éclairés. Il faut faire là des espèces de petits tas de couleur comme pour rappeler les principales

proéminences des bas-reliefs antiques usés, dont les finesses ont disparu sous l'action du temps, mais dans lesquels restent les fortes saillies et les grands plans. Une grisaille doit être ainsi faite pour que, pendant et après l'opération des glacis, ces épaisseurs de couleur dominent toujours et fassent avancer davantage les parties lumineuses. Les contours, quoique fermement et nettement arrêtés, fuiront d'autant mieux qu'ils seront moins empâtés en comparaison des milieux. Il y a aussi dans ce procédé cet avantage pour l'avenir, que, si les glacis venaient à disparaître par un accident quelconque, ces masses bien établies et bien empâtées resteraient; et la peinture ressemblerait encore à ces vieux bas-reliefs antiques qui, malgré les mutilations, conservent des traits de beauté ineffaçables. »

IX

Delacroix déplorait pourtant l'erreur du public qui, en jugeant les œuvres d'art, confond à certains égards la peinture et la sculpture :

« Le public s'imagine qu'on doit pouvoir suivre également les contours d'une figure peinte et ceux d'une statue. Erreur profonde. Il ne s'agit pas de refaire en peinture un objet quelconque d'une manière absolument exacte ; il s'agit seulement d'en reproduire l'effet tel qu'il a paru à nos yeux. Aussi est-il faux de prétendre que l'on doive retracer tous les contours d'un objet de la même manière. Les contours paraissent ou disparaissent suivant le fond sur lequel l'objet se détache. »

X

« Si vous avez fait une grande esquisse ou un grand tableau de verve ou sans tourments préparatoires, et que vous vouliez ensuite réduire ou mettre sur une plus grande échelle soit l'esquisse, soit le tableau, vous risquez de tomber dans des erreurs de proportion qui pourtant ne se trouvaient pas dans votre premier travail. Il faut pour éviter cela diminuer ou augmenter les têtes, modifier les rapports du fond avec les figures, ajouter des détails, etc., selon que vous serez plus ou moins sévère envers vous-même.

« Les bas-reliefs de Phidias, par exemple, faits pour être vus au Parthénon de bas en haut, ont des personnages dont les têtes sont trop grosses. Cette disproportion, d'ailleurs combinée pour produire à distance un effet juste, est à peine sensible dans les marbres rapportés d'Athènes à Londres par lord Elgin ; mais elle est frappante dans les réductions faites au tiers de la dimension originale. »

Frappé de l'affectation que certains artistes, Ingres en tête, mettent à parler de l'importance et du caractère spécial des lignes ; frappé aussi de l'abus que l'on a fait des théories de Hogarth sur la ligne serpentine, Delacroix disait :

« Tout cela me rappelle Louis Boulanger, qui, dans *La Ronde du Sabbat*, n'avait fait que des serpents tout d'une venue. Je lui dis : Les serpents ne se font pas ainsi ;

« Ils ont des mouvements variés;

« C'est la vie qui afflue ou reflue inégalement dans un sens ou dans un autre sens, selon le besoin du mouvement et l'énergie de l'action, tantôt pour l'élan, tantôt pour la retraite du corps.

« Cette inégalité d'inflexion, qui est la variété naturelle, paraît partout. Voilà pourquoi la ligne absolument droite est très-rare; et, ce qui est plus rare encore, c'est la réunion de plusieurs lignes droites dans un même objet. Un arbre parfaitement droit est assez difficile à trouver; il va par pousses élancées, par jets directs, si l'on veut; mais sa rectitude n'est que relative. Que de sinuosités variées dans le tronc, dans les branches! La jambe la plus droite et la plus fermement posée est pleine d'inflexions; elle ne porte jamais comme un balustre.»

« En parcourant le Limousin j'ai recherché dans des roches granitiques, coupées à angles droits ou à peu près, des ensembles de lignes droites; mais j'ai toujours reconnu qu'elles étaient interrompues par des ressauts, des cassures, des inclinaisons etc. »

« On pourrait m'objecter les cristaux; mais rien de plus.

. . . .

« Dans les ruches d'abeilles, les alvéoles ont toutes des dissemblances visibles de près, chacune d'elles étant faite par une abeille différente. »

XI

A propos de l'absolue monotonie de certaines formes, Eugène Delacroix ajoutait :

« C'est ce qui fait encore que les constructions modernes sont toujours inférieures aux constructions antiques. Les monuments modernes sont toujours exécutés à la règle et au compas, de la façon la plus stricte et jusqu'au moindre morceau ; ceux de l'antiquité sont faits de sentiment, au moins en ce qui touche les détails. Il est probable que les anciens mesuraient les grandes divisions de l'édifice ; mais le dégrossissement et le travail des ornements étaient livrés à l'inspiration de l'artiste. Cela se reconnaît à certaines inégalités qu'on y trouve toujours. Nous en avons la preuve dans l'Arc-de-Triomphe du Carrousel, calqué sur celui de Titus, fait à la règle et au compas par Percier Fontaine. L'Arc de Titus, fait de sentiment, est admirable, et celui de Percier Fontaine est d'un ridicule parfait.

« Prenez aussi les vases de la Manufacture de Sèvres ; comparez-les aux plus chétifs vases étrusques, et vous verrez lesquels l'emporteront. Le moindre détail du vase antique attestera par sa grâce l'intelligence de l'artiste ; l'autre sera quelque chose de froid et de glacé comme la machine qui l'a produit. »

XII

« Le modèle vivant ne répond jamais bien à l'impression ou à l'idée que le peintre veut exprimer : il est incomplet, mesquin ou défectueux. Par une exception bien rare, le modèle pourrait se trouver d'une beauté supérieure à celle que l'on a préconçue ; alors les premières idées du peintre disparaissent, et il s'absorbe dans une imitation pure et simple.

« Kotte père, magnifique modèle, était pourtant petit, rond et mesquin en posant pour *Pline au Vésuve*. Après avoir donné le mouvement pour des croquis, il a été tiède, languissant pour mon esquisse. Il faut donc arriver à se passer du modèle vivant, et pour cela acquérir de la facilité, meubler infiniment sa mémoire et dessiner beaucoup d'après les maîtres. Cette dernière manière de travailler fait surgir en nous des idées analogues à celles qui les animaient. »

XIII

« Si, en travaillant à un tableau, l'idée me vient d'en retoucher un autre, je le fais aussitôt. Il ne faut pas remettre une envie. Mais ne retouchons que les parties d'une peinture qui sont déjà bien séchées, afin de pouvoir effacer à l'instant les retouches manquées. Il faut aussi ne retoucher dans le même moment que des parties de même nature, par exemple deux jambes, deux bras, etc., pour que tout soit bien accordé dans le tableau, et afin

que nos facultés ne s'énervent pas en se portant à la fois sur des objets différents. »

XIV

« Pendant que l'on s'applique à terminer un tableau, il faut laisser un peu en repos les parties sur lesquelles on n'est pas encore bien décidé, dans la crainte de compromettre par précipitation celles qui sont bonnes. »

« Pour les grands tableaux, les plafonds et les coupoles qui doivent être vus de loin, employez pour les ombres des tons chauds, vigoureux, éclatants. »

XV

Les huit premiers pendentifs de la Bibliothèque des Députés, les plus rapprochés de l'hémicycle d'Orphée, sont restés d'un aspect trop sombre. Delacroix reconnut là, qu'au lieu d'employer un peu de noir il fallait désormais le remplacer, pour les plus fortes vigueurs, par des bruns et des rouges combinés. A ce sujet, il reparla du fâcheux entraînement des peintres trop accoutumés au modèle vivant :

« Sauf le cas où le modèle se trouve au soleil et en plein air, son aspect est affaibli par trop de blanc et de noir. Par l'habitude excessive du modèle, Titien refroidissait

un peu le mouvement de ses figures, et il arrivait à Rubens de pécher par l'excès contraire. Titien ébauchait ses tableaux de verve, puis il les reprenait morceau par morceau d'après nature ; aussi a-t-il dans ses personnages beaucoup moins de tons francs que Rubens, qui, après avoir fait des croquis d'après nature, peignait son tableau selon son humeur et son savoir. Chez Rubens tout est sentiment, fougue et combinaison à la fois. En suivant le système Titianesque et anti-décoratif, il eût trop rompu et affadi les tons. Sa couleur fût restée à distance sans éclat et sans ressort. »

XVI

« Rubens sacrifiait parfois le style et la convenance pittoresques à la couleur, par exemple dans ses sirènes de la galerie de Médicis. Il vaut mieux tout sacrifier à la convenance et à l'expression réelle du sujet. »

Les huit pendentifs dont on vient de parler furent d'abord peints en grisailles. Ils se sont assombris. Malgré de forts empâtements ultérieurs, le noir des grisailles traversait les glacis. Cela vu, Eugène Delacroix cessa de préparer ainsi les autres pendentifs qui vont en se rapprochant de l'hémicycle d'Attila. Ces douze sujets ont beaucoup plus d'éclat et de transparence que les autres. Il est bon de faire observer que l'hémicycle d'Orphée, d'abord peint

en grisaille, est pourtant d'une admirable lucidité. Oui, mais c'est un vaste espace et un effet de plein air. L'artiste avait pris le parti d'opposer l'harmonie sereine de l'Orphée à l'harmonie orageuse de l'Attila, les pendentifs les plus sombres à l'hémicycle le plus clair, et les pendentifs les plus clairs à l'hémicycle le plus sombre, sans manquer pour cela d'établir énergiquement ses effets contrastés de lumière et de couleur dans chacun des vingt sujets compris entre les deux grandes scènes principales.

XVII

« Les grandes peintures d'un effet vigoureux et faites pour être vues de loin doivent être fortement empâtées; autrement les teintes s'appauvrissent et l'effet devient blafard, parce qu'à la longue la toile absorbe la couleur. Géricault peignait *Le Radeau de la Méduse* comme dans un pâté. Au moyen de cette énorme épaisseur, il modelait d'une façon plus grasse et plus liante; son procédé de grandes hachures lui était aussi plus facile. »

XVIII

Après avoir tracé au crayon blanc, un peu en arrière d'Aristote (Bibliothèque des Députés), quel-

ques branches de palmier, Delacroix disait à son élève :

« Peignez d'abord les bouquets du feuillage qui se trouvent dans la lumière en une seule tache de couleur un peu plus sombre que nature ; faites ensuite un peu plus claires les masses d'ombre ambiantes ; donnez, après, des touches plus brillantes aux bouquets de feuillage qui sont dans la lumière, et renforcez de vigueurs ceux qui sont dans l'ombre ; touchez à sec. Que les tiges de l'arbre restent plus claires que les feuilles et d'un ton plus vineux. Attaquez-moi ces feuilles avec hardiesse, avec précision et d'un coup, à la force du poignet. Le poignet seul, et non la main, imprime le mouvement au pinceau, comme à la plume du maître d'écriture qui fait des paraphes. La main ne sert qu'à tenir l'outil qui écrit, dessine ou peint ; elle reste pour ainsi dire roide avec souplesse et ne fait qu'obéir à l'action du poignet. La main demeure comme étrangère à toutes les inflexions que le poignet est obligé de faire pour suivre le contour des feuilles et des tiges de l'arbre. Cela est nécessaire à la forme décidée des objets. »

Bien entendu, l'élève n'ayant pas sur place un palmier pour modèle, Eugène Delacroix lui donna un pot d'œillets dont les tiges et les feuilles divergentes lui suffirent.

Et le Maître ajouta :

« Tout ce qui, dans la nature, se rapproche en petit ou

en grand de l'objet que vous avez à peindre doit vous servir, à défaut du modèle véritable. »

XIX

« Il faut se laisser aller à ses impressions, travailler librement, n'être ni trop exigeant, ni trop sévère. Le trop d'exigence et de sévérité est un défaut ausssi nuisible que le trop grand contentement de soi-même. »

XX

« Ne travaillez pas quand vous êtes indisposé, et, lorsque vous vous remettez à l'œuvre après avoir été malade, ne travaillez pas trop la première fois. Arrêtez-vous sitôt que vous vous sentez fatigué. Reposez-vous souvent. Si l'entrain vous prend, abandonnez-vous; mais il faut être déjà fort habile pour aller ainsi. Il arrive souvent qu'en pleine verve on gâte certains travaux; arrêtons-nous alors, et attendons un meilleur moment. «

XXI

« Dans les figures destinées à être vues de loin, n'ayez pas égard à la vigueur réelle, mais toute locale, de certains creux fortement ombrés, tels que les narines, le coin des lèvres, etc. Considérez alors vos figures comme des rondes bosses antiques où ces creux locaux se perdent dans l'aspect général des masses.

« En conséquence de ce principe on ne saurait trop faire les ombres légères et blondes, à l'instar de Paul Véronèse; pour qu'elles soient vigoureuses, il faut les rendre bien distinctes du ton de la lumière. En attaquant votre figure, attachez-vous à ce ton général d'ombre et de lumière qui distingue les décorateurs. »

Vers la fin de 1843, Eugène Delacroix disait de la Chapelle Saint-Denis du Saint-Sacrement, au Marais, où il venait de travailler de verve, quatre heures par jour, à sa *Pietà* :

« J'ai eu là les plus grandes difficultés, à cause de l'obscurité. Pour qu'il fût possible de distinguer le corps du Christ mort, j'ai été forcé de peindre les lumières avec du jaune de chrôme pur, les ombres et les demi-teintes avec du bleu de Prusse. »

Il fallait être Delacroix pour oser cela, le jaune de chrôme s'altérant plus que l'or, et verdissant avec le temps.

XXII

« Quant à certaines grisailles, faites pour des vitraux, il est bon de les composer avec plus de plis de draperies qu'à l'ordinaire et de donner encore plus de vigueur aux ombres et aux demi-teintes. L'adresse serait aussi de

combiner son travail de telle manière que les cordons de plomb ne vinssent pas partager les parties essentielles des figures. Comme le peintre est obligé de marquer sur sa grisaille les endroits où doivent passer ces lamelles de plomb, il faut employer l'artifice de demi-teintes plus vigoureuses, de muscles et de plis d'étoffe plus accusés pour faire passer *incognito* ces liserés de plomb. Ainsi déguisés par les ombres, ces linéaments ne choquent pas. Rien n'en excuse autrement la bizarrerie, si ce n'est l'impuissance. »

XXIII

« Prendre garde dans un tableau qu'un objet ne se détache pas sur un autre objet placé immédiatement derrière lui, et d'un ton analogue. Il faut qu'un ton fasse toujours contraste avec un autre ton, surtout s'il a de l'importance dans le tableau et s'il attire l'œil. »

Dans un des pendentifs de la Bibliothèque des Députés, *Aristote décrivant les animaux qui lui sont envoyés par Alexandre*, le bras d'un jeune homme, d'un ton chaud et assez vivement éclairé, se détachait sur un tabouret d'or ou doré. La couleur du tabouret et celle du bras étaient presque confondues.

XXIV

« Il ne faudrait vernir un tableau qu'un an après

l'avoir entièrement peint. Cette précaution est essentielle si l'on veut que l'œuvre ait de la durée; autrement le vernis, formant une couche qui intercepte le passage de l'air, il advient que la peinture, ne pouvant sécher à son aise, travaille continuellement. Pour que la peinture que l'on vient d'achever ait fait librement son effet et pris toute sa solidité, il faut un an; si on lui oppose trop tôt l'action du vernis, la peinture agit elle-même plus tard et plus lentement. Alors, crevasses et altérations déplorables jusqu'à destruction complète du tableau. »

XXV

« Voyez-vous, disait-il à un élève auxiliaire, il vous est difficile de faire quoi que ce soit pour moi, de manière que je n'aie pas à le changer. Je ne doute pas qu'il vous fût possible d'y montrer beaucoup de talent, mais il faudrait que vous fussiez un autre moi-même; ma peinture étant toute de sentiment, on ne peut m'aider qu'en me laissant la faculté de changer les choses, chaque fois que l'idée m'en prend. »

XXVI

A UN PEINTRE.

Ce 25 mars.

« Monsieur,

« Je n'ai pu être utile au jury de l'Exposition ni à vous, ni à beaucoup d'autres personnes auxquelles je portais in-

térêt; j'ai dû m'abstenir d'y paraître à cause de ma santé qui a été mauvaise cet hiver. Je ne puis parler une heure sans fatigue : je me voyais en passe de me trouver six heures par jour dans des salles froides et discutant avec des juges qui passent pour avoir été très-sévères; ce sont, au reste, les mêmes qui m'ont refusé pendant vingt-cinq ans; vous jugez qu'il m'eût été difficile de ne point me livrer à mon émotion.

« Ce que vous m'annoncez d'une révision me semble impossible. On faisait effectivement une révision dans les jurys précédents, mais c'était le jour même où les tableaux avaient été jugés. Je ne peux me figurer ce que doit être un travail de révision sur l'ensemble des travaux refusés; cela équivaut à un jugement nouveau. Il va sans dire que, même dans le cas où cette révision aurait lieu en effet, je n'aurais point qualité pour m'y trouver, ayant décliné ma responsabilité dans les jugements précédents.

« Je suis très-affligé de votre refus; je sais par une longue et très-dure expérience ce que de semblables épreuves donnent d'impatience et de chagrin.

« Veuillez, etc.,

« EUG. DELACROIX. »

XXVII

AU MÊME PEINTRE.

Champrosay, ce 5 juillet 1862.

« Mon cher monsieur,

« Je vous exprime le regret de ne pouvoir satisfaire à

votre demande relativement à l'obtention de la commande d'un tableau. Les personnes qui ont parlé de mon influence au Ministère d'État ont voulu sans doute éluder les recommandations qu'on leur avait faites à votre égard; elles seules auraient quelque influence si elles étaient véritablement bien disposées; mais ce sont les mêmes qui empêchaient autrefois tous mes élèves d'être admis aux concours de l'École. La preuve de leur position favorable à cet égard, c'est qu'elles font partie de la Commission et que je n'en suis pas.

« Dans cette situation, je ne puis rien demander au Ministère d'État, d'autant plus que votre demande venant d'un artiste qui n'a pas obtenu de médailles au salon ne me paraît devoir être accueillie que grâce à des influences tout à fait exceptionnelles. Ce sont ces influences que le Ministre a voulu éviter en nommant une Commission dont les avis sont très-écoutés, mais qui commence par donner à elle-même et à ses amis.

« Veuillez croire, etc.

« EUG. DELACROIX. »

FIN.

27

EUGÈNE

DELACROIX

DOCUMENTS NOUVEAUX

PAR

THÉOPHILE SILVESTRE



PARIS

MICHEL LÉVY FRÈRES, LIBRAIRES ÉDITEURS

RUE VIVIENNE, 2 BIS, ET BOULEVARD DES ITALIENS, 15

A LA LIBRAIRIE NOUVELLE

—

1864



Paris. — Imp. de L. Tinterlin et Cie, rue Neuve-des-Bons-Enfants, 3.

